JOHANN MICHAEL BOECK

(1743—1793)

Ein Kapitel aus der Theatergeschichte
des XVIII. Jahrhunderts

*

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät (I. Sektion)
der Ludwig-Maximilians-Universität
zu München

Vorgelegt von

Hans E. Hirsch aus Mannheim

Inaug. 30

JOHANN MICHAEL BOECK

(1743—1793)

Ein Kapitel aus der Theatergeschichte
des XVIII. Jahrhunderts

*

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät (I. Sektion)
der Ludwig-Maximilians-Universität
zu München

Vorgelegt von

Hans E. Hirsch aus Mannheim

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Vorwort.

Diese Dissertation, die eine Monographie des Schauspielers Johann Michael Boeck darstellen soll, entstand in der Absicht, eine noch vorhandene Lücke in der Reihe der Monographien von hervorragenden Schauspielern des 18. Jahrhunderts schließen zu helfen. Schon die Beschaffung des notwendigen Materials gestaltete sich überaus schwierig. Erst ein Rundschreiben an die Mehrzahl der deutschen Bibliotheken, sowie an mehrere des Auslandes ermöglichte mir meine Arbeit.

So sehe ich mich denn insonderheit den Direktionen der folgenden Institute zu ergebenstem Danke verpflichtet: der Herzoglichen Bibliothek in Gotha, Staatsbibliothek Bremen, Commerzbibliothek in Hamburg, Stadtbibliothek in Mainz, Biblioteek der Universiteit von Amsterdam, Generaldirektion der National-Bibliothek in Wien, Schiller-Nationalmuseum in Marbach, Goethe-Schiller-Archiv in Weimar, Universitätsbibliothek in München, besonders aber der Staatsbibliothek in München, die mir in dankenswertester Bereitwilligkeit mein Quellenmaterial bereichern half.

In liebenswürdigster Weise unterstützte mich des weiteren das Münchener Theater-Museum, dessen Leiter, Herrn Direktor Professor Dr. Rapp, sowie Fräulein Dr. Hille ich an dieser Stelle für ihre freundliche Hilfe durch Hinweise und durch die Beschaffung von Quellenmaterial bestens danke.

Auch Herr Dr. Ernst Leopold Stahl in München hat mich mit Rat und Hinweis bereitwilligst unterstützt.

Zu ganz besonderem Danke aber bin ich, neben Herrn Dr. Hans Knudsen in Berlin, der den Gang meiner Arbeit durch seine überaus freundlichen Ratschläge sowie durch seine Teilnahme ganz wesentlich gefördert hat, Herrn Museumsdirektor Professor Dr. Friedrich Walter in Mannheim verbunden, der mir nicht nur die Benutzung des gesamten in Mannheim befindlichen Quellenmaterials aus der Zeit Boecks in der liebenswürdigsten

Weise ermöglichte, sondern der auch der Arbeit von Anfang an sein mir so wertvolles Interesse widmete.

Für die dankenswerte Überlassung von Bildern sowie für sonstige bedeutsame Hilfe habe ich noch den Herren Dr. Rudolf Pincus in München, Franz Leopold Neumayer aus Landau und Rudolf Meyer aus Frankfurt a. M. herzlich zu danken.

Meinem verehrten Lehrer, Herrn Geheimrat Professor Dr. Walter Brecht in München aber habe ich vor allem für sein förderndes Interesse zu danken, das er in so freundlicher Weise meiner Arbeit entgegenbrachte.

Bedauerlich erscheint, daß, trotz eifrigster, emsigster Bemühungen und Nachforschungen von meiner Seite, noch zahlreiche Quellen verschlossen geblieben sind und bleiben müssen, wenn nicht ein Zufall sie gelegentlich doch noch eröffnet.

Der Name des Schauspielers wurde von mir, im Gegensatz zu der damals, wie heute noch, stets schwankenden und wandelbaren Schreibweise, einheitlich B o e c k geschrieben, weil gerade dies die Schreibweise war, deren Boeck selbst sich die längste Zeit seines Mannheimer Aufenthaltes hindurch für seinen Namen bediente.

Einleitung.

In der Mitte des 18. Jahrhunderts galt es in Deutschland einen erbitterten Kampf auszufechten um das nationale Theater. Man mußte sich endgültig entscheiden, ob man sich dem formalen und festlich wirksamen romanischen Bühnenwesen oder der Bühnenart Shakespeares zuwenden wollte. Lessing hat mit wunderbarem Ethos seine strengen und klaren Forderungen nach Reformierung des Theaters durch Schrift und Tat durchzusetzen versucht. Theater im germanischen Sinn bedeutete damals nichts anderes als sich für Shakespeare zu entscheiden. Der Sturm und Drang, die bewußt nationale Bewegung innerhalb der deutschen Literatur, die die Tendenzen des 16. Jahrhunderts (Befreiung vom Einflusse Welschlands) in ästhetischer Hinsicht wieder aufnahm, hatte den Kampf um das Drama Shakespeares zu einem Hauptpunkt ihres Programms gemacht. Die Stürmer und Dränger setzten welsche Theaterkunst gleich mit Unfruchtbarkeit und Erstarrung, während sie von dem englischen Theater unbegrenzte Anregungen für das eigene nationale erhofften.

Die Zeit der Aufklärung, an sich der Phantasie ungünstig, wollte mit dem opernhaften Schein der französischen Stilbühne und ihrem eiteln Nachahmen griechischer Formen abrechnen. Allerdings, das feierliche Element der Alexandrinerbühne, die Freude am Schauen und an großer Entfaltung war der im Grunde strengen Periode der rationalistischen Philosophie unbegreiflich und fremd. Noch ferner lag den Deutschen jener Zeit die komische Grandezza und Ironie des französischen Lustspiels. — Unsere Dichter, die um die Mitte und in den späteren Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts um Shakespeare sich bemühten, übersahen in seinem Werk das Renaissancemäßige und werteten ihn vor allem als Realisten, der gegen die Unnatürlichkeit der Alexandrinerbühne und des Überrestes des Barocktheaters ausgespielt wurde.

Welches Erbe fand nun das Schauspiel um die Mitte des 18. Jahrhunderts vor? Die szenischen Errungenschaften der Jesuitenbühne und der Oper kamen für das Schauspiel noch nicht in Betracht. Im 17. Jahrhundert hatte das Barockdrama in der schlesischen Kunsttragödie und im Jesuitenstück seine Gipfel. Aber die Dramen eines Gryphius und Lohenstein waren in einer so wirklichkeitshungrigen Zeit, wie sie die Aufklärung darstellt, nicht mehr lebensfähig. Wird auch heute die Großartigkeit des Barockdramas von neuem erkannt, so mußte dieses doch einer Theaterkunst weichen, die engere Verbindung mit dem Leben zeigte. Am längsten erhielt sich das Barockdrama auf den Wanderbühnen mit ihrer Vorliebe für das allegorisierende Schauspiel. Neben der hohen Kunst der Tragödie gab es auch volkstümliche Dramen, wie Julius' von Braunschweig „Susanna", Chr. Weises Stücke und die Komödie. Diese letztere hatte sich im 18. Jahrhundert auf den Wanderbühnen im volkstümlichen Barocktheater gut erhalten. In Österreich reichte es mit Raimund und Bäuerle weit ins 19. Jahrhundert hinein. — „Herr Peter Squenz", „Das verliebte Gespenst" und die „Geliebte Dornrose", die Komödien Weises und Reuters wurden noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts eifrig gespielt. Das Jesuitenstück, welches das lateinische Schuldrama des 16. Jahrhunderts weiterentwickelt hatte, wurde von dem phantasielosen Gottsched ebensowenig berücksichtigt wie die Komödie. Beide Gattungen waren ihm nicht genug repräsentativ für die Erneuerung des Nationaltheaters, die ja auch er in bester Absicht erstrebte. Die alten Stegreifkomödianten waren ihm ein Greuel, er wünschte eine geschlossene Kunst ohne Auswüchse und für den Inhalt Haupt- und Staatsaktionen. Im übrigen hielt er sich an die Tendenz der Barockdramen, er wollte stets ein direktes Beispiel für den Sieg der Tugend über die Unmoral. — Im Streit um die Kunstauffassung des Theaters, mochte er in Frankreich von Batteux und Diderot, in Deutschland von Gottsched einerseits und von J. E. Schlegel anderseits durchgeführt worden sein, ging die Sorge um die eigentliche Aufführung, die Kunst des Schauspielers beinahe verloren. Als die kluge Neuberin sich um das Schauspiel bemühte, fand sie vor allem keine geeigneten Stücke vor. Gottscheds Repertoire war selbst der Neuberin zu eng geworden und als die neue Generation unter Lessings Führung ein neues Theater verlangte, setzte eine dramatische Produktion ein, die sich in einer bestimmten Gattung erstaunlich rasch große

äußerliche Geschicklichkeit erwarb. Autoren wie Weise, Stephanie d. J., Möller, Engel, Großmann, nur einige aus der großen Schar, lieferten den Bühnen ihre bürgerlichen Dramen. Das Aufkommen des bürgerlichen Schau- und Trauerspieles hat seinen Grund vor allem in den sozialen Veränderungen der Zeit. Trotz der vielen Höfe absolutistisch regierender Fürsten, begann das Bürgertum sich als Stand wieder zu entwickeln, in der sogenannten Aufklärungsepoche suchten die Bürger durch vernunftmäßige Schlüsse zu einer neuen Lebensgrundlage zu gelangen und spielten gern die Gegensätze zwischen ihrem und dem Stand der Adeligen aus. Noch ehe das Drama des Sturm und Drangs einsetzte, erschienen die Begriffe von ‚Ehre' und ‚Liebe' im Schauspiel in ganz neuem Licht, und Bürgertugend gegenüber unberechtigtem Adelsstolz wurde zum Kernpunkt vieler dieser neuen Stücke. Das bürgerliche Trauerspiel war in den meisten Fällen ein Rührstück, und Goethe und Schiller wandten sich, nachdem auch sie zu dieser Gattung beigesteuert hatten, wieder dem Drama hohen Stils zu, um das neue klassische Theater zu schaffen. Die bürgerlichen Dramen waren Gesellschaftsstücke, die dem Durchschnittspublikum die liebste Nahrung blieben. Ebenso beliebt waren die Ritterdramen in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, die, was Rührseligkeit betrifft, der bürgerlichen Tragödie mindestens gleich kamen. Nicht etwa Goethes „Götz" konnte auf das Publikum dauernd wirken, desto mehr aber seine Nachahmer, die seine Kraft der Sprache in unehrliches, hohles Wortgetön verkehrten und seine Leidenschaft zum Sentiment verbogen. Eine „Agnes Bernauerin", ein „Otto von Wittelsbach" konnten nicht genug oft wiederholt werden. Eine Ausnahme bildeten Schillers Jugenddramen. Die Erfolge der „Räuber", des „Fiesko", „Kabale und Liebe" machten die Dramen zu Repertoirestücken. Schillers stürmische Leidenschaft verhütete ein Überwuchern der Rührseligkeit selbst da, wo die Gefahr sehr nahe lag, in der Gestalt der Amalie und der Luise. Das Phantastisch-Romantische und die Tiefe und Kompromißlosigkeit seiner Tragik haben Schillers Jugenddramen zum hohen Stil erhoben. Im allgemeinen aber fand das Nationaltheater der Deutschen in den Stücken von Bock und Bretzner, Plümicke und Reichard, Autoren von „Gemälden des häuslichen Lebens", beliebtere Vorgänge zur Aufführung als in den Dramen der Weimaraner, vor allem Goethes. Nicht zuletzt beherrschten Dalberg, Iffland und Kotzebue das Repertoir auf viele Jahre hinaus.

Nur waren die letzteren zumindest sehr geschickte Bühnenschriftsteller. Die Bewegung, die mit Lessing so großartig begonnen hatte, verlief durch die Verständnislosigkeit des Publikums im Sand.

Weitaus besser stand es mit der Entwicklung der Schauspielkunst selbst. Hier handelt es sich vor allem um das Suchen nach einem neuen Stil. Zur Zeit der Neuberin setzt der Verschmelzungsprozeß ein von der Spielart der alten Stegreifkomödie und der Alexandrinerbühne nach französischem Muster. Noch konzentrierte sich das ganze Interesse auf den Hauptdarsteller, von Ensemblespiel war noch wenig die Rede. Man war ganz auf eine Meisterleistung eingestellt gewesen, wie noch heute bei den kleinen Opernbühnen des italienischen Theaters. Die Änderung trat erst mit dem genialen Konrad Ekhof ein. Er wünschte die gleichmäßige Ausbildung der Schauspieler und versuchte dies mit einer Akademie, wo die Künstler ausgebildet werden sollten, zu erreichen. Zugleich arbeitete er an der sozialen Hebung des Schauspielerstandes. Unwillkürlich schmeichelte er mit solchen Ideen der Gesinnung der Bürger in der Aufklärungszeit, die dem Ausgebildeten und Vorbereiteten den Vorzug gaben vor dem Instinkthaften und Wildgewachsenen. Von Ekhof stammt auch das Wort von der Konzertierung des Spiels, womit das Ensemblespiel gemeint war. Von seiner Zeit an wird auf dasselbe erst Wert gelegt. Während Ekhof die Schauspielkunst in Gesetzte faßte, die Schauspieler zu größerer intellektueller Arbeit anfeuerte, indem er sie die Stücke sorgfältig vorlesen und in Sitzungen besprechen ließ, wirkte sein großer Rivale Schröder durch andere Mittel. War Ekhof der Theoretiker der Schauspielkunst, so hielt Schröder mehr vom „Vormachen" und wandte sich an den künstlerischen Instinkt der Komödianten. Fast alle großen Schauspieler wie Brockmann, Reinecke, Borchers sind durch seine Schule gegangen. Schröder liebte Shakespeare, Ekhof mied ihn wo er konnte. Ekhof war der Formalist, er bevorzugte den Vers der Franzosen, Schröder trat für die Prosa und die instinktive Geste ein. Ekhof förderte die „Comédie larmoyante" in Deutschland und eine seiner Glanzrollen war der „Hausvater" Diderots.

Durch das an die Zwischenspiele, Pantomimen und Ballette des Barocktheaters gewöhnte Publikum gestaltete sich die Regieführung äußerst schwierig; die Zwischenspiele (die noch oft auf der Jesuitenbühne vorkamen) wurden ersetzt durch Vor- und

Nachspiele, die Ballett- oder Pantomimencharakter trugen und in denen vielfach dieselben Schauspieler auftraten wie in den folgenden ernsten Stücken. Man ermesse die verlangte Vielseitigkeit der Künstler! Oft bezogen sich Vor- und Nachspiel auf den Inhalt des Stückes selbst. So wurde dem „Hamlet" der Wiener Aufführung eine Pantomime vorausgeschickt, in der die Hauptpersonen tänzerisch-allegorisch vorkamen. (Vgl. Winds, S. 65.) Man weiß leider wenig genug von den Anfängen der Regieführung. Erst die Bearbeitungen der Stücke bieten einen Blick auf dieses Feld. Am deutlichsten zeigt die Shakespeareforschung in Deutschland, durch welches Gestrüpp man sich durchgearbeitet hat, ehe man zu dem reinen Text gelangte. Schröder selbst war einer der unbarmherzigsten Bearbeiter, beinahe ebenso schlimm wie der Wiener Heufeld. — Zur Zeit von Goethes Regieführung stellte man schon recht hohe Anforderungen an die Dekoration. Man war absolut auf die Illusionsbühne eingerichtet und bemühte sich bereits um annähernde historische Richtigkeit der Kostüme. Goethe huldigte als Regisseur durchaus dem klassizistischen Ideal mit strengem Rhythmus der Sprache und der Bewegungen. Zu seiner Zeit war die Bühne klein und der Theatersaal hell erleuchtet, Mienenspiel und Gestik der Schauspieler von dem nahsitzenden Publikum leicht kontrollierbar. Während Lessing gern Regisseur gewesen wäre und sich auf sein Dramaturgenamt zurückgedrängt sah, durfte Goethe in seiner Tätigkeit beides vereinigen. Seine Bühnenbearbeitungen waren indes nicht immer glücklich. Seine sich auch hier streng an Winkelmann anschließenden Grundsätze wirkten erstarrend auf die Bühnenkunst. Im Gegensatz zu der Regieführung Goethes stand die weitherzige Auffassung Dalbergs am Mannheimer Nationaltheater. In diesem kurfürstlichen Hoftheater lag die Regie in den Händen der Schauspieler; Dalberg ernannte nur den zweiten Regisseur. Künstler wie Iffland, Beck, Beil[1]) und Boeck richteten die Stücke ein und Dalberg behielt sich das letzte Wort vor. Die Protokolle des kurfürstlichen Hoftheaters aus den Jahren 1781/89 (hrsg. von M. Martersteig) gewähren einen tiefen Einblick in die Theatergepflogenheiten des 18. Jahrhunderts. Noch immer wirkte auch hier die Ekhofsche Tradition von der planmäßigen Ausbildung der Schauspieler. In Mannheim wurde auf gemeinsame Sitzungen

[1]) Erich Witzig, Johann David Beil, der Mannheimer Schauspieler, Berlin, 1927.

zwecks Lektüre und Besprechung der Stücke und vor allem auf die Leseprobe der größte Wert gelegt. Auf der Bühne Dalbergs war das stärkste Streben nach Individualität zu spüren. Ifflands „Über meine theatralische Laufbahn" und „Fragmente über Menschendarstellung" legen davon Zeugnis ab. Nun wandte man auch den Statisten Aufmerksamkeit zu, man verlangte bewegte, am Gang der Handlung teilhabende Szenenbilder.

Schwierig war die äußere Entwicklung des Schauspielerstandes im 18. Jahrhundert. Noch waren die Komödianten eine verachtete Gesellschaftsklasse. Es gab private Wanderbühnen und Hoftheater. Im deutschen Theaterwesen spielten die letzteren die größte Rolle. Es darf nicht vergessen werden, daß die vielen Fürstenhöfe die größten Förderer der Schauspielkunst waren und daß manche kleine Residenz weit über ihre Mittel ihr Theater unterstützte. Ja es bestand Eifersucht zwischen den benachbarten und befreundeten Fürsten um die besten Schauspieler, wie in der Zeit der Renaissancehöfe, da man sich um die Gelehrten stritt. Die Beziehungen zwischen den Landesherrn und den Künstlern waren ungeheuer lebendig und die fürstlichen Mäzene fuhren nicht selten selbst in fremde Residenzen, um neue Schauspieler zu sehen und zu engagieren. Es bildete sich eine Art Tradition aus, der „Hoftheaterstil", dem eine gewisse Gedämpftheit und maßvolle Interpretation der Leidenschaften eigen war. Das Stegreiftheater erhielt sich in einigen Elementen auf den privaten Wanderbühnen, die dem Geschmack des kleinstädtischen Publikums Rechnung trugen. Daneben wirkte der Einfluß des Liebhabertheaters. In der höheren Gesellschaft wurde leidenschaftlich Theater gespielt, die leichte Oper, das Singspiel und die französische Posse gepflegt. Die Entwicklung des Schauspiels nahm auch in den verschiedenen Teilen Deutschlands eigene Wege. Im Westen und in den mittleren Provinzen hatte man sich die neuen Formen schneller angeeignet als in dem konservativeren, an das prunkvolle Barock gewöhnten Wien.

Mögen die Stücke selbst auch verstümmelt auf die Bühne gebracht worden sein, durch Rücksicht auf die Zensur, den Hof, die allgemeine moralische Anschauung, so muß doch ein großer Gewinn festgestellt werden: am Ende des 18. Jahrhunderts war das Theaterspielen zu einer wirklich selbständigen Kunst geworden.

I. Boecks Leben.

Wie im vorigen versucht werden sollte, ein Bild zu geben von den allgemeinen, prinzipiellen Hindernissen, die der Rekonstruktion eines Schauspielerlebens des 18. Jahrhunderts entgegenstehen, so ist es notwendig, der mannigfachen Schwierigkeiten spezieller Art und Natur zu gedenken, die sich gerade der Schauspielerbiographie Johann Michael Boecks gegenüber erheben. Es soll immer und immer wieder betont werden, daß die transitorische Kunst des Schauspielers diesem Ziel: der Biographie wohl Hindernisse und Schwierigkeiten entgegenzustellen vermag, daß die flüchtige, so schnell verrauschende Kunst des Schauspielers als reine Gegenwartskunst berechtigt ist, auch dem besonderen Skeptizismus Raum zu schenken, ob es möglich sei, in solchen Biographien „den ursprünglichen künstlerischen Eindruck in seiner früheren Lebendigkeit wieder hervorzurufen“[2]).

Zahlreiche Werke aber haben indessen bereits bewiesen, daß die Möglichkeit ernsthafter Schauspielerbiographien sehr wohl gegeben ist, und zwar auf einem Weg, der zuerst von Johann Klopffleisch-Klaudius in seiner begründenden, richtunggebenden Arbeit über Johann Christian Brandes[3]) gewiesen und begangen, von Hans Knudsen mit seinem umfangreichen, äußerst gründlichen Werk über Heinrich Beck[4]) weitergeführt wurde. Und dieser Weg, den auch der leider so früh verstorbene Erich Witzig in seiner Arbeit über den Schauspieler Johann David Beil[5]) ging, zeigt, wie durch Ausdeutung und Vergleichung des erreichbaren Materials, mit der ein Verständnis für die Zeit- und Lebensver-

---

[2]) S. ob. Nr. 1, S. 18.

[3]) Johann Klopffleisch-Klaudius, Johann Christian Brandes, ein Angehöriger der deutschen Bühne zur Zeit Lessings, Heidelberger Dissertation, Halle 1906.

[4]) Hans Knudsen, Heinrich Beck, ein Schauspieler aus der Blütezeit des Mannheimer Theaters im 18. Jahrhundert, Theatergeschichtl. Forschungen, Band 24, Hambg. u. Lpzg. 1912.

[5]) S. ob. Nr. 1.

hältnisse sowohl, wie Einfühlungsgabe in die Persönlichkeit des Künstlers verbunden sein muß, ein Urteil gewonnen werden kann, das einer objektiven Ausdeutung immerhin recht nahe kommt. Freilich, und dies muß wiederholt werden, sind die zu überwindenden Schwierigkeiten nicht immer in gleicher Stärke vorhanden, wie gerade in dem Falle des Schauspielers Johann Michael Boeck, dessen Monographie diese Arbeit dienen soll, — der Autor aber hat versucht, aus den vorhandenen Mitteln das Wichtigste zum näheren Verständnis dieses zu seiner Zeit so überaus angesehenen und geschätzten Schauspielers zusammenfassend zu gestalten. So stellt diese Arbeit sich bewußt in die Reihe der bereits erwähnten Monographien, um ihrerseits einen kleinen Beitrag zu dem größeren künstlerischen Gesamtbild der Schauspielkunst jener Zeit zu geben, aus dem Gestalten wie die eines Ekhof, Schröder oder Iffland ragen.

Von Boeck, dem großen Schauspieler der Mannheimer Bühne, ist wenig mehr geblieben als der nackte Name, — so bedurfte es der vorangehenden Einleitung, um in ganz groben, knappen Zügen die literar- wie theatergeschichtliche Basis zu geben, auf der eine Künstlerexistenz von der Zeitbedeutung Boecks groß werden konnte, auch um zu zeigen, wie eine Künstlernatur, von der Beschaffenheit Boecks, die kaum wohl zu den ganz Großen seiner Zeit gezählt werden darf, trotzdem den Rang einzunehmen vermochte, den sie in der Tat einnahm. Boeck war selbst nicht eigentlich produktiver Künstler, er schuf keine dramatischen Werke keine lyrischen Gedichte, wie so viele seiner Kollegen vom Fach, er war allein Schauspieler und war es Zeit seines Lebens mit der ganzen leicht entzündbaren Leidenschaftlichkeit des nachgestaltenden, reproduktiven Menschen. Das abgegriffene Wort vom Mimen, dem die Nachwelt keine Kränze flicht, es dürfte auch für Johann Michael Boeck geschrieben worden sein. Denn von dem angesehenen, bekannten, vielgeliebten Schauspieler ist bis heute nichts auf die Nachwelt gekommen, als ein kleiner, unscheinbarer Lebensabriß, der zwei Jahre nach seinem Tod erschien[6]), und eine kleine dankenswerte Arbeit im Feuilleton einer großen Tageszeitung anläßlich seines hundertsten Todestages aus der Feder des verdienten Friedrich Walter[7]).

---

[6]) Taschenbuch fürs Theater, Mannheim 1795, S. 113 ff.

[7]) Friedrich Walter, Johann Michael Boek, zum 100. Todestage, Frankfurter Zeitung, 18. Juli 1893, I. Morgenblatt.

Eine Würdigung der schauspielerischen Leistungen Boecks aber, erst recht das Verhältnis des Künstlers zu den treibenden Kräften seiner Zeit aufzuzeigen, dies konnten und wollten diese Arbeiten wohl ebensowenig geben wie die späteren Theaterhistoriker Koffka[8]), Oberländer[9]), Martersteig[10]), Alafberg[11]), Pichler[12]), oder F. Walter[13]), auch nicht H. Knudsen[14]) und E. Witzig[15]), wenn sie in ihren Werken über die Geschichte des Mannheimer Nationaltheaters oder über einzelne seiner hervorragenden Schauspieler jener Tage die Bedeutung Boecks streiften, ihn selbst auch mitunter kritisierten.

Auch der Aufsatz von Forster in der „Allgemeinen deutschen Biographie“[16]) vermag ebenso nur einen kurzen Hinweis zu geben, wie die Artikel, die in dem „Deutschen Bühnen-Lexikon“[17]) und der neu herausgegebenen Schink'schen „Gallerie von Teutschen Schauspielern“[18]) erschienen.

So blieb es dieser Arbeit überlassen, Johann Michael Boeck nicht nur als Persönlichkeit in Bezug auf sein Leben, sondern auch und vor allem als Schauspieler (und damit zugleich dessen Verhältnis zu dem Mannheimer Schauspielstil) endlich festzulegen und darzustellen, um auf diese Weise teils dem Vergessenen einen Platz in der Geschichte der deutschen Schauspielkunst einnehmen, aber auch, um mit dieser kurzen Monographie

---

[8]) Wilhelm Koffka, Iffland und Dalberg, Geschichte der klassischen Theaterzeit Mannheims, Leipzig 1865.

[9]) Hans Oberländer, Die geistige Entwicklung der deutschen Schauspielkunst im 18. Jahrhundert, Theatergeschichtliche Forschungen, Band 15, Hamburg und Leipzig 1898.

[10]) Max Martersteig, Die Protokolle des Mannheimer Nationaltheaters unter Dalberg aus den Jahren 1781—89, Mannheim 1890.

[11]) Fritz Alafberg, Wolfgang Heribert von Dalberg als Bühnenleiter und als Dramatiker, Berlin 1907.

[12]) Anton Pichler, Chronik des Großherzoglichen Hof- und Nationaltheaters in Mannheim, Mannheim 1879.

[13]) Friedrich Walter, Archiv und Bibliothek des Großherzoglichen Hof- und Nationaltheaters in Mannheim, Leipzig 1899.

[14]) S. oben Nr. 4.

[15]) S. oben Nr. 1.

[16]) Allgemeine deutsche Biographie, Leipzig 1876, Band III, S. 90.

[17]) Freiherr von Reden-Esbeck, Deutsches Bühnen-Lexikon, Eichstätt-Stuttgart 1879, S. 59/60.

[18]) Gallerie von Teutschen Schauspielern und Schauspielerinnen nebst Johann Friedrich Schinks Zusätzen und Berichtigungen. Wien 1783. Herausgegeben von Richard Maria Werner. Aus Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Band 13, S. 13 u. 188 f., Berlin 1910.

den Kreis enger ziehen zu helfen, der sich um das Gesamtbild der deutschen Schauspielkunst jener Jahre heute schon schlingt.

„Die genaueren Nachrichten von Johann Michael Boecks Herkunft fehlen uns: wir wissen nur, daß er im Jahre 1743 in Wien geboren ist“[19]). Wie sein Vater, sollte auch er Barbier und Wundarzt werden. Den heranwachsenden begeisterungsfähigen Jüngling aber ließen die Eindrücke, die ihm das aufblühende Wiener Schauspiel geschenkt haben mochte, keine Freude an dem Beruf finden, den väterliche Autorität und die engen und dumpfen Lebensverhältnisse des unteren Bürgertums ihm gewiesen. Im Theater, im Schauspiel, das Illusionen verschiedenster Art zu schenken vermag, erblickte der junge Mensch einen Ausweg aus der bedrückenden Atmosphäre der Barbierstube, des Kleinbürgertums, — und diese Jugendeindrücke, diese Jugenderlebnisse wurden bestimmend für Boecks ganzes Leben. Denn nachdem einmal in dem leicht Entzündbaren die Begeisterung geweckt war, wuchs sie zu solcher Leidenschaft, daß nichts mehr in ihm ihr zu widerstehen vermochte. So entsagte er in seinem 19. Jahr dem Studium der Arzneikunde, offensichtlich wider den Willen seines Vaters, denn er verließ Wien heimlich, er „floh“ aus Wien, wie es in seinem Lebensabriß vermerkt ist, und reiste nach Mainz, wo sich damals die berühmte Theatergesellschaft K. E. Ackermanns aufhielt.

Im Mai des Jahres 1762 kam er dort an und wurde von Ackermann selbst nicht nur wohlwollend aufgenommen, sondern sogar in die Reihe seiner Schauspieler eingestellt. Bereits am 7. Juni, also ganz kurze Zeit nach seiner Ankunft in Mainz, durfte er auftreten; so begann seine Theaterlaufbahn. Und zwar mit einer kleinen Debütantenrolle, dem Anton in dem längst verschollenen Stück „Das Los in der Lotterie“.

Dem Anfänger, der unausgebildet die Bühne betrat, blieben Enttäuschungen nicht erspart. Auch wirtschaftliche Schwierigkeiten mögen ihn da und dort bedrückt haben, wenn auch im allgemeinen „das goldene Mainz seinem Namen Ehre machte; selbst die jungen Mitglieder erfreuten sich, wie Caroline Schulze

[19]) S. ob. Nr. 6, S. 113ff. Es ist mir nicht gelungen, Näheres über die Jugendzeit Boecks zu erfahren und dadurch Licht in das Dunkel seiner Entwicklungsjahre zu bringen. Das „Taschenbuch fürs Theater“, Mannheim 1795, ist die einzige Quelle für die frühen Jahre des Schauspielers.

berichtet, des ungewöhnlich wohlfeilen Lebens und waren, wenn sie sich einen Nebenverdienst schafften, sogar in der Lage, zurückzulegen, was allerdings bei den mehr als bescheidenen Gagen, die Ackermann damals zahlte, etwas sagen will“[20]). Die künstlerischen Schwierigkeiten aber, die sich dem Anfänger und Neuling entgegenstellten, müssen große gewesen sein. Daß sie nicht unüberwindlich waren, hat Boeck im Verlaufe, oder gerade durch den Verlauf seiner mehr als dreißigjährigen Künstlerlaufbahn überzeugend bewiesen. Doch er besaß auch die Eigenschaft, die, wie keine andere, ihren Träger zu einer solchen Tat befähigte: die unbedingte Ehrlichkeit gegen sich selbst, und damit ein großes Maß künstlerischer Selbstkritik. Von dieser Ehrlichkeit gegen sich, die doch ein unwiderleglicher Beweis ist seines ernsten künstlerischen Strebens, geben die Bemerkungen Zeugnis, die er in seinem Tagebuch[21]) über seine Erfolge und Mißerfolge niederschrieb. Als Ackermann mit seiner Truppe im Juli zur Herbstmesse nach Frankfurt a. M. zog, wo er mit größtem Erfolg spielte, bekam Boeck die Rolle des Sklaven in Voltaires „Zayre“. Er hatte kein Glück mit ihr: In seinem Tagebuch findet sich unter dem 31. Juli 1762 die Bemerkung: „In Zayre wurde als Sklav, der die Nachricht von Zayren bringt, ausgepfiffen“[22]).

Die Mißerfolge jedoch schreckten den Begeisterten nicht ab. Vielmehr schärften sie seine Selbstkritik und sein künstlerisches Gefühl. „Er verdoppelte seine Anstrengungen, sein Studium;

---

[20]) Berthold Litzmann, Friedrich Ludwig Schröder, Hamburg und Leipzig 1890, 2 Bände, Band I, S. 197/198.

[21]) Auch dieses Tagebuches vermochte ich leider nicht habhaft zu werden, trotzdem ich Erkundigungen und Nachforschungen an fast allen größeren Bibliotheken, sowie den sämtlichen einschlägigen Archiven (s. Vorwort) anstellte. Es ist offensichtlich mit vielem anderen, was auf Johann Michael Boeck Bezug hat, verloren gegangen. Daß trotzdem in jeder, auch der kleinsten biographischen Notiz über Boeck dieses Tagebuch Erwähnung findet und darauf Bezug genommen wird, erkläre ich mir damit, daß all diese Notizen auf die eine und einzige zeitgenössische biographische Würdigung des Schauspielers zurückgehen, den Nekrolog aus dem Mannheimer Theaterkalender vom Jahre 1795 (also erst zwei Jahre nach seinem Tod), zu welchem Zeitpunkt ja das Tagebuch auch wahrscheinlich noch vorhanden und benutzbar gewesen sein dürfte. So sehe ich mich gezwungen, mich in meinen Tagebuch-Angaben gleichfalls auf die verstreut angegebenen Auszüge aus demselben zu beziehen.

[22]) S. ob. Nr. 6, S. 113.

er hörte die Lehren einsichtsvoller Gelehrter und Künstler, und durch rastlose Tätigkeit kam er dem Ziel immer näher“[23]).

So spielte er bei der Ackermannschen Gesellschaft, abwechselnd in Mainz und Frankfurt, bis zum 14. Februar 1763, kleinere Rollen. An diesem Tage nämlich hatte die Spielzeit in Mainz ihr Ende erreicht und Ackermann siedelte auf Einladung des Landgrafen Friedrich II. von Hessen-Kassel mit den Seinen nach Kassel über, wo er bis zum 11. Juni blieb. Der Aufenthalt dort aber stand unter keinem günstigen Stern. „Not und Elend schlimmster Art herrschten hier“[24]). Die ersten vier Wochen der Spielzeit dort gab es nicht einmal Brot, derart hatten die zahllosen Truppendurchzüge und Einquartierungen des eben beendeten siebenjährigen Krieges die gesamte Wirtschaft untergraben und zerstört. Hier nun, all diesen äußeren Widerwärtigkeiten zum Trotz, findet sich unter dem 3. Juni ein neuerlicher Eintrag Boecks in sein Tagebuch, der gerade an dieser Stelle von seiner künstlerischen Ehrlichkeit, von dem verbissenen Trotz zeugt, mit dem der junge Schauspieler an sich arbeitete, inmitten all dieser unfreundlichen, unerfreulichen Verhältnisse: „Ich wurde in der Rolle des Chiromantisten ausgepfiffen“[25]).

Hier in Kassel schien sich die Katastrophe der Ackermannschen Truppe tatsächlich vorzubereiten. Mehrere ihrer Mitglieder verließen sie, — aber was zunächst als das Ende erschienen war, wurde in Wahrheit zu einem neuen Anfang; zu einem „heilsamen Aderlaß“, wie Litzmann schreibt[26]). Die Mitglieder, die Ackermann geblieben waren, bildeten nun eine zuverlässige, leistungsfähige Kerntruppe, die äußerst beweglich war und mit der sich wohl arbeiten ließ. Am 11. Juni fand die Kasseler Zeit ihr Ende, und Ackermann wich, nicht ungern, vor den französischen Schauspielern nach Braunschweig, wo er am 15. Juli mit dem Schauspiel begann.

Und hier in Braunschweig feierte Boeck seine ersten Triumphe. Hier stellte ihn Ackermann das erste Mal in tragenden Rollen vor das Publikum. Eine Zeit der Erfolge war für Boeck angebrochen, aber auch der ernsthaftesten Arbeit. Durch Schröders

---

[23]) S. ob. Nr. 6, S. 114.
[24]) S. ob. Nr. 20, Bd. I. S. 207.
[25]) S. ob. Nr. 6, S. 114. Das Stück, in dem Boeck den Chiromantisten spielte, war „Die Wochenstube“.
[26]) S. ob. Nr. 20, Bd. I, S. 210.

J. M. Boeck als Rasender Orest in dem Trauerspiel „Orest und Elektra“ von Gotter

J. M. Boeck als Waller in dem Trauerspiel „Mariane“ von Gotter

Verzicht auf zahlreiche Rollen[27]), legte er hier den Grundstein zu seinem schnellen Aufstieg, indem er sein Repertoire in überraschend kurzer Zeit ungemein zu bereichern vermochte. Im September 1763 spielte er in 5 Tagen sechs neue Rollen, den Eginhard in der „Widersprecherin", Pierre in „Jean de France", Dorant in den „Sitten der Zeit", Sekretär in „Rynsolt und Saphira", Rosimon im „Preis der Verschwiegenheit" und den Alcindor im „Orakel". Ja noch mehr, in diesem Monat studierte er dreizehn neue Rollen ein und spielte alle mit den besten Erfolgen, so daß er sich auf diese Weise in kürzester Frist in sein Fach des jugendlichen Helden und Liebhabers einarbeitete. Am 16. Oktober schon schied er mit der Ackermannschen Gesellschaft wieder von Braunschweig und kam am 17. Oktober in Hannover an. Auch hier erregte sein Talent, wie vorher in Braunschweig, Aufsehen und offene Bewunderung.

Ende April 1764, am 24., schlossen sich der Truppe zwei neue Mitglieder an, deren Bekanntschaft für Boeck noch von der weittragendsten Bedeutung werden sollte und die sein Schicksal nicht unwesentlich beeinflußten: Konrad Ekhof und Sophie Elisabeth Schulz, die beide aus Hamburg kamen. Ekhof, an dem der junge Schauspieler sein großes Vorbild, den verehrungswürdigen Lehrer fand, und Demoiselle Schulz, die noch im gleichen Jahre, am 21. Oktober 1764, in Hamburg seine Frau wurde.

Auch sie war Schauspielerin; war 1745 in Lauenburg geboren und in jungen Jahren schon zur Bühne gekommen[28]). Sie spielte die Merope, die Clytämnestra, die Melanide und die Marwood; ihre derbe, oft fast männliche Art aber lassen sie für diese Rollen doch kaum geeignet erscheinen, ob sie gleich in ihnen Beifall und Erfolg fand. „Sie hat hier, wie ihr Mann, nicht Adel der Bewegung, nicht Umfang und Geschmeidigkeit der Stimme genug: um eine Reihe von Tönen zu durchlaufen, wie es diese Rollen notwendig machen"[29]). Dagegen müssen ihre zänkischen Weiber, ihre Bäuerinnen im Lustspiel, wie es ihrer Natur angemessen war, Meisterstücke in ihrer Art gewesen sein. Ihre Lise im „Bauer mit der Erbschaft" und ihre Schulmeisterin in Gotters „Dorfgalla" sind stets besonders hervorgehoben worden.

[27]) S. ob. Nr. 20, Bd. I, S. 211.
[28]) S. ob. Nr. 17, S. 60; s. auch Theaterlexikon von Blum, Herloßsohn und Marggraf, Altenburg und Leipzig 1839/42.
[29]) S. ob. Nr. 18, S. 191.

Ihre ganz spezielle Begabung jedoch lag in der Darstellung von Hosenrollen. „Nichts geht über ihre Kunst: Mansrollen zu spielen. Es ist nicht möglich, ihren Manlei in Weißens „Amalia", ihren Philint im „Triumf der guten Frauen", ihren Chevallier in der „Mütterschule", und ihren Kadet im „Deserteur aus Kindesliebe" zu übertreffen. Es ist über jede Beschreibung, mit welcher Leichtigkeit, Täuschung und Wahrheit sie solche Rollen spielt"[30]).

Bekannt ist ein kleiner Stich von ihr, der sie als Fähndrich in der „Großen Batterie" von Ayrenhoff darstellt[31]), und auf dem sie nicht schmachtend und zart, wie es damals sonst im allgemeinen bei Rollenbildern von Schauspielerinnen üblich war, abgebildet ist, sondern in einer vielleicht etwas koketten, aber doch recht ungezierten Stellung und Haltung, ein Taschentuch in den Händen, das vielgebrauchte, reichverwendete Requisit jener Zeit. Es ist das einzige Bild, das von Sophie Elisabeth Schulz auf unsere Zeit gekommen ist. Und außer wenigen Erwähnungen, die sie in zeitgenössischen Kritiken fand[32]), die jedoch über ihr Spiel wenig oder fast gar nichts Wertvolles aussagen, sind auch sonst nur spärliche Nachrichten über ihr Leben und ihre künstlerische Laufbahn erhalten geblieben.

Ihre Ehe mit Johann Michael Boeck scheint keine glückliche gewesen zu sein. Sie begleitete ihn zwar von dem Tage ihrer Heirat an auf all seinen künstlerischen Wanderfahrten durch das ganze Nordwestdeutschland, folgte ihm nach Hamburg und später nach Weimar und Gotha, spielte auch wohl überall selbst, aber gerade diese feste Bindung der Ehe bedrückte den nach Unabhängigkeit sich sehnenden Künstler, um so mehr, als ihn zwei Kinder noch stärker an seine Frau fesselten.

Als das Gothaer Theater im März 1779 aufgelöst wurde, und Boeck nach Mannheim übersiedelte, blieb seine Frau in Gotha zurück. Sie erhielt eine lebenslängliche Pension vom Herzog, mit ihrem Mann zusammen, aber „da ihr Mann nach Mannheim ging, so bekam die Frau nur die Hälfte dieser ausgemachten Pension, 200 Rthlr., wovon sie in Gotha ein ruhiges

---

[30]) S. ebendort S. 191.

[31]) Philipp Stein, Deutsche Schauspieler, I. Das 18. Jahrhundert, eine Bildnissammlung, Berlin 1907. — Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte. Band IX. Tafel X. Abb. 27.

[32]) Unterhaltungen, Hamburg 1766—1770. Jahrgänge 1766/67/68.

und anständiges Leben führte“[33]). Sie überlebte ihren Mann und starb in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts.

Nach Ekhofs Ankunft bei Ackermann begann nach dem ruhigen Winter in Hannover eine neue Zeit rastlosen Umherziehens für die Truppe. Das nächste Ziel war Göttingen, wo sie mit ungeheurem Beifall vor einem dankbaren Publikum spielte, das zum größten Teil aus Studenten, zum kleineren aus Hamburgern bestand[34]). Hier in Göttingen entstanden auch, aus einem Freundesbund theaterbegeisterter, zugereister Hamburger, der sogenannten „anonymischen Gesellschaft“, die Hamburger „Unterhaltungen“. Von Göttingen aus reiste Ackermann für kurze Zeit nach Braunschweig, dann abermals nach Hannover, vorübergehend nach Hamburg und endlich nach Bremen.

So war das Jahr 1764 vergangen. Aber in dieser Zeit hatte Boeck seinen Ruf begründet und befestigt. Er verfügte nun über ein Repertoire, wie es in seinem Alter kaum ein zweiter Schauspieler jener Tage besessen haben dürfte. Er hatte den Nilaus in Cronegks Trauerspiel „Codrus“ (das 1757 Nicolais Preis erhalten hatte), den Barnwell, den Theophan in Lessings „Freigeist“, der eine seiner Glanzrollen bildete und von Lessing selbst in seiner „Hamburgischen Dramaturgie“ später besprochen wurde, den Hamilton in Gressets Lustspiel „Sidney“ gespielt, der Aegyst in Voltaires „Merope“, Hyppolit in „Phädra“, Nerestan in „Zayre“, Harcourt in der „Belagerung von Calais“, Leander in Romanus' Trauerspiel „Die Brüder“, Jupiter in Molières „Amphytrion“, der junge Vanderk, Zamor in Voltaires „Alzire“, Seleukus in Corneilles „Rodogüne“ und der Pyrrhus in Schlegels „Trojanerinnen“, waren Rollen, deren „jede ein neuer Beweis seiner Vervollkommnung war“[35]).

Während des kurzen Aufenthaltes in Hamburg hatte Ackermann das Hamburger Bürgerrecht erworben[36]) und beschlossen, ein eigenes, festes Theater zu bauen. Bis zu dessen Vollendung wurde in einem Konzertsaale gespielt, und zwar hier schon unter der eigentlichen Leitung Ekhofs, da Ackermann mit dem

---

[33]) Richard Hodermann, Geschichte des Gothaischen Hoftheaters 1775—1779, Hamburg und Leipzig 1894; Theatergeschichtliche Forschungen, Bd. IX, S. 68f. und 115. S. a. Theaterkalender 1794, S. 229.

[34]) Hermann Uhde, Konrad Ekhof, i. Der neue Plutarch, IV. Teil, herausgegeben von Rudolf Gottschall, Leipzig 1876, S. 162 f.

[35]) S. ob. Nr. 6, S. 115.

[36]) S. ob. Nr. 34, S. 163.

Bau zu sehr beschäftigt war. Nach einem Gastspiel in Bremen vom 10. April bis 16. Juli 1765, während dem die Truppe in der, wie Iffland in Schlözers „Staatsanzeiger" schrieb, „intoleranten Stadt", Triumphe feiern konnte, ließ sich Ackermann in Hamburg nieder, wo am 31. Juli das neuerbaute Theater eingeweiht wurde.

Die nun folgenden zwei Jahre unter der Direktion Ackermanns waren durch zahllose Intrigen und Widerwärtigkeiten getrübt. Es war die Zeit, in der des gekränkten Löwen Schreiben über Ackermann und seine Bühne[37]) erschien, sowie dessen berüchtigter „Ackermannscher Lichterputzer"[38]). Und Johann Friedrich Löwen, der mit seinen Plänen zur Hebung der deutschen Bühne von Ackermann unbeachtet geblieben war, wurde schließlich auch die eigentliche Seele der Bewegung, die sich gegen Ackermann wandte. Er hatte um so leichteres Spiel, als dieser, durch tiefe Schulden, in die er durch den Bau seines Theaters geraten war, selbst die Gagen seiner Schauspieler nur noch unregelmäßig auszahlen konnte[39]).

Zu all dem kam noch eine eitle rollen- und ränkesüchtige Heldenspielerin, Madame Hensel, deren Versuch, durch Gewinnung einer Schar ihr ergebener Parteigänger ihre Nebenbuhlerin Karoline Schulze zu beseitigen, den ersten und unmittelbaren Anstoß zu dieser Umwälzung bildete. Ein ehemaliger Schauspieler Bubbers, der Hamburger Tillemann, vor allem aber der Kaufmann Abel Seyler, den Löwen auf den Gedanken gebracht hatte, das Hamburger Theater „auf eigene Rechnung und Gefahr zu übernehmen"[40]), nahmen sich dieses Intrigen- und Ränkespiels gegen Ackermann an, und es gelang ihnen auch, nach zwei Jahren andauernder literarischer Fehden und nach einem ganzen Feldzug bösartiger Verleumdungen den ermüdeten, zermürbten Mann zur Aufgabe der Direktion zu bringen. Am 6. März 1767 nahm er von seinem Publikum Abschied.

---

[37]) Johann Friedrich Löwen, Schreiben an einen Freund über die Ackermannsche Gesellschaft, Hamburg, 8, 1766.

[38]) Schreiben des Ackermannschen Lichterputzers an einen Marionettenspieler, als eine Abfertigung des Schreibens an einen Freund. (Von Löwen selbst verfaßt.) Hamburg, 8, 1766.

[39]) S. ob. Nr. 34, S. 165.

[40]) Rudolf Schlösser, Vom Hamburger Nationaltheater zur Gothaer Hofbühne, 1767—1779, Dreizehn Jahre aus der Entwicklung eines deutschen Theaterspielplanes, Jenaer Dissertation, Hamburg 1895, S. 3.

Boeck stand damals im vierundzwanzigsten Lebensjahr und war hier in Hamburg nun, nach einer bewundernswert schnellen Karriere, in die vorderste Reihe der Schauspieler, auf die er, seinem bedeutenden Talent, wie seinem Repertoire entsprechend auch sehr wohl Anspruch erheben durfte, gelangt. Er war hier der Vertreter nicht allein der „jugendlich tragischen Rollen", wie Litzmann schreibt[41]), vielmehr glänzte er in Helden- und nicht weniger in Liebhaberrollen, „soweit sie nicht Ekhof auch für sich in Anspruch nahm. Durch seinen jugendlichen Eifer und seine Gewandtheit war er eine nicht zu unterschätzende Stütze des Repertoirs" geworden. „Er verdarb nicht leicht etwas und war dem Publikum, das er vortrefflich zu nehmen wußte, immer willkommen. Nach Schröder war damals Theophan im ‚Freigeist' seine beste Rolle. ‚Alle sanften', meinte dieser, ‚gelangen ihm, auch hatte er Anlage zum Feinkomischen und ein Räuschchen kleidete ihn auf der Bühne wie im Leben'"[42]). Und Lessing schrieb im vierzehnten Stück seiner „Hamburgischen Dramaturgie" über ihn: „Die Rollen (in Lessings „Freigeist") sind ohne Ausnahme wohl besetzt, und besonders spielt Herr Boeck den Theophan mit all dem freundlichen Anstande, den dieser Charakter erfordert, um den endlichen Unwillen über die Hartnäckigkeit, mit der ihn Adrast verkennet, und auf dem die ganze Katastrophe beruhet, dagegen abstechen zu lassen"[43]).

Als Lessing diese Worte schrieb, im Mai 1767, war er bereits Dramaturg des neuen Unternehmens, das zu jener Zeit zweifellos aus den ersten Kräften Deutschlands bestand und das den stolzen Namen eines „Deutschen Nationaltheaters" trug. Löwen war zum Regisseur und „Übungsleiter" berufen, die Ackermannsche Truppe durch Neuengagements ergänzt worden.

Aber all den mit ungeheuerem Pomp und Aufwand angekündigten Zielen, all diesen hervorragenden schauspielerischen Kräften zum Trotz, brach das Unternehmen schon nach kaum zweijähriger Dauer vollständig zusammen.

In dieser Zeit jedoch war es Boeck gelungen, sich, wenn auch gerade nicht neben Ekhof, der „sehr bald, nach der Eröffnung

---

[41]) S. ob. Nr. 20, Bd. I, S. 289.
[42]) S. ob. Nr. 20, Bd. I, S. 289f.
[43]) G. E. Lessing, Hamburgische Dramaturgie, Sämtliche Werke, Stuttgart 1893, herausgegeben von Lachmann, 3. Auflage von Franz Muncker, Band IX, 14. Stück, S. 242f.

des ‚Nationaltheaters' das Heft in die Hand zu bekommen wußte"[44]), so doch dicht hinter ihn zu stellen, was seinen Erfolg beim Publikum, wie sein glänzendes Spiel der Helden- und Liebhaberrollen angeht, nachdem sich Ekhof in diesen Jahren nun allmählich dem Väterfach zugewandt hatte. Und von so kurzem Bestand auch diese wahrhaft glänzende Epoche in der Geschichte des deutschen Schauspiels gewesen sein mochte, — sie hatte für alle künstlerisch daran Beteiligten doch den Gewinn des gegenseitigen Umgangs miteinander, der hier, in der Umgebung Lessings und Ekhofs vor allem auch für den jugendlichen Boeck ein überaus anregender und fördernder war.

Nach dreiviertel Jahren schon stand das „Nationaltheater" vor dem finanziellen Ruin[44a]) und so erschien ein neuerliches Umherwandern als die allein mögliche Rettung[44b]). Hannover war die nächste Station, wo die Gesellschaft des „Nationaltheaters" im Schloßtheater am 28. Dezember 1767 ihr Gastspiel mit vielem Erfolg begann. Aber nach nur viermonatlichem Aufenthalt mußte Seyler schon am 6. Mai 1768 wieder schließen, und in Hamburg, wohin er zurückkehrte, um am 13. Mai mit den Vorstellungen wieder zu beginnen, warteten bereits alte Gläubiger auf ihn.

So waren, in materieller Hinsicht, diese Monate für die Schauspieler eine Zeit dauernder Sorge und beständiger trostloser Ungewißheit, bis sich Seyler, nach langem Zögern und Zaudern entschloß, wieder mit Ackermann zu verhandeln. Und tatsächlich einigte er sich mit diesem dahin, die Leitung des Theaters nur noch bis Ostern des nächsten Jahres, 1769, beizubehalten, von welchem Zeitpunkt an Ackermann die Führung der Truppe wieder übernehmen sollte.

Am 27. November zog jedoch die Gesellschaft noch einmal

---

[44]) S. ob. Nr. 34, S. 166.

[44a]) Obgleich die „Unterhaltungen" (s. ob. Nr. 32) in einem Artikel vom Okt. 1768, S. 350, schrieben: „Fremden Lesern einen einzigen Strich von der Undankbarkeit unseres Publikums zu zeichnen, mag es genug seyn, wenn wir ihnen sagen, daß unsere Komödianten im verwichenen Winter einer elenden französischen . . . Gesellschaft Platz machen mußten, wenn sie nicht da, wo sie doch ihr Feuer und ihren Herd hatten, verhungern wollten." Dieser Artikel aber war ohne Zweifel von der „verkrachten Direktion inspiriert, dazu bestimmt, über die eigentlichen Gründe des Mißerfolges hinweg zu täuschen". (Litzmann, s. ob. Nr. 20, Band II, S. 23.)

[44b]) S. ob. Nr. 20, Band II, S. 24.

nach Hannover, wo das Personal durch den Hinzutritt der Familie Brandes verstärkt wurde, und begann am 2. Dezember 1768 auf „der prächtigen Bühne des ‚Großen Opernhauses'" unter dem größten Zulauf des Publikums das Gastspiel[44c]).

Boeck feierte hier Triumphe[44d]). Man stellte ihn zeitweise sogar über Ekhof. Er spielte den Agenor in Johann Elias Schlegels „Triumph der guten Frauen", den Grafen von Kent in Weißes Tragödie „Eduard III.", den Clarendon in Beaumarchais' Drama „Eugenie", den Herrn von Randolph in Brandes' Komödie „Der Schein betrügt", und vor allem seinen später so berühmt gewordenen Andre in de Falbaires Drama „Der Galeerensklave". In der „Frauenschule" von Molière spielte er den Horaz, in Marivaux' beliebtem Lustspiel „Der Bauer mit der Erbschaft" den Baron, in Weißes Trauerspiel „Romeo und Julie" den Romeo, in Diderots „Natürlichem Sohn" den Clairwill, und eine ganze Anzahl weiterer tragender Rollen, von denen hier nur wenige bedeutende genannt seien, um in ihrer Auswahl zu zeigen, von welcher überraschenden Vielseitigkeit und Vielfarbigkeit das Repertoire des Fünfundzwanzigjährigen bereits war. Er spielte nicht nur den Baron und Kavalier, nicht nur den feingebildeten Mann von Welt, der sich mit Anstand auf der Bühne bewegt, er war auch der sentimentale, schmachtende Romeo Weißes, ein Galeerensklave, ein „liederlicher Mensch" in Goldonis „Der Vormund". Seine Art des Spiels, die schon damals Anfänge des Realismus' zeigte, wie er später von Dalberg in Mannheim angestrebt, von Boeck auch in höchster Vollendung gespielt wurde, und der hier noch, auch zu Ekhofs Spiel, in bedeutendem Gegensatz stand, eroberte ihm, von allem Anfang an, die Herzen, nicht nur des Hannoveraner Bürgertums, sondern auch des Hofes. „Er liebt die Natur, und gefällt hauptsächlich durch sein so simples und wahres Spiel. Er hat den Ton der wahren Welt in Stellung, Gang und Miene",[45]) schrieb man über ihn, während Ekhof es nur schrittweise gelang, die Gunst des Publikums zu gewinnen[46]).

[44c]) S. ob. Nr. 34, S. 173.

[44d]) Nach den aus dem Staatsarchiv zu Hannover in dem Nachlaß des Hofbeamten Heiliger befindlichen Angaben. Den in demselben Nachlaß aufgefundenen Theaterzetteln verdankt der Autor auch das folgende Repertoire Boecks zu jener Zeit. Hannover 91, Heiliger Nr. 5, Vol. I.

[45]) S. ob. Nr. 18, S. 13.

[46]) S. ob. Nr. 34, S. 174.

Nach genau drei Monaten, am 3. März 1769, fand in Hannover die letzte Vorstellung statt, und damit hatte die Herrlichkeit des „Nationaltheaters" für immer ihr Ende gefunden. Ackermann übernahm mit seinem Stiefsohn Friedrich Ludwig Schröder wiederum die Direktion[46a]).

Dieser neuen Gemeinschaft aber war ein noch kürzeres Leben beschieden. Während eines Gastspieles in Braunschweig, das am 15. März 1769 begonnen hatte, kündigten schon am 1. Juli fast sämtliche wichtigeren Kräfte Ackermann den Kontrakt, indem sie ihm erklärten, sie gingen am 20. August wiederum zu Seyler, dem es, noch immer unter dem Bann seiner Geliebten, Madame Hensel, stehend, und auf neue Ränke sinnend, gelungen war, von König Georg II. das Privilegium eines „Directeurs Königl. und Churfürstl. Teutscher Hof-Schau-Spieler"[47]) für das Kurfürstentum Hannover zu erwerben. Auch Boeck schloß sich Seyler an und zog mit ihm, unbekümmert um das Schicksal Ackermanns, als „Kurhannöverscher Schauspieler" nach Hannover. Hier aber konnte die neue Truppe, durch die Schuld der Madame Hensel, die sich zu einer mehr als unhöflichen Anrede an das Publikum von der Bühne herab hatte hinreißen lassen[48]), nicht länger als drei Wochen bleiben. Und nun begann von neuem eine Zeit des rastlosesten, unstätesten Wanderlebens für die Truppe.

War man vom 4. bis zum 22. September 1769 in Hannover gewesen, so spielte man vom 27. September bis zum 3. November in Lüneburg, vom 8. November bis zum 18. Dezember in Celle, vom 27. Dezember bis zum 6. April 1770 wieder in Hannover, vom 17. April bis zum 1. Juni erneut in Celle, und vom 13. Juni bis zum 13. Juli in Stade.

Am 17. Juli stand Boeck wieder auf der Hamburger Bühne, die er vor zwei Jahren verlassen hatte. Aber trotz dieser langen Pause war die Anziehungskraft des Schauspiels so gering, daß Seyler bereits am 23. August wieder aufbrach, um vom 29. August bis zum Herbst, bis zum 29. Oktober in Lübeck zu spielen. Hier trat Boeck bereits in der Eröffnungsvorstellung, in Le Mierres Trauerspiel „Hypermnestra" als Erox mit dem

---

[46a]) S. ob. Nr. 40, S. 4.
[47]) S. ob. Nr. 34, S. 174.
[48]) S. ob. Nr. 34, S. 177.

größten Beifall auf, sein St. Albin, neben Ekhofs Hausvater in Diderots Drama „Hausvater", wie sein Belmont in Sturz' „Julie und Belmont" erregten allgemeine Bewunderung. „Sein St. Albin ist schlechterdings der erste, den ich auf dem deutschen Theater kenne. Die Feinheiten, die er hier in seinem Spiel webt, die außerordentliche Natur, mit der er hier hinreißt; der rührende Ton seiner Freude, und seiner Verzweiflung, sind Sachen, die ich nie wiedergesehen habe. Sein: ‚ich habe fünfhundert Taler!' und seine Szene mit dem Komtur, wenn er ihn dem Befehl seines Vaters anhören muß; seine stumme Verzweiflung, wenn er mit dem Gesicht auf die Stuhllehne, ohne aufzublicken, Caezilien die Hand reicht: sind Sachen, die kein St. Albin wieder gemacht hat"[49]). Unverständlich aber muß erscheinen, daß der alternde Ekhof hier, wo die Möglichkeit einer so guten wie erfolgreichen Besetzung durch den jugendlichen Boeck doch gegeben war, bereits fünfzig Jahre alt, noch Liebhaberrollen übernahm, und ebenso unverständlich, daß sein Biograph Uhde[50]) in seiner Arbeit, gleichsam entschuldigend, schreiben konnte: „Hoffentlich nur ... ‚der Noth gehorchend, nicht dem eignen Triebe', übernahm der fünfzigjährige Ekhof gelegentlich noch Liebhaberrollen, muß sich aber sagen lassen, daß, mit wie viel Kunst, mit wie viel Leben er sie auch spiele, ‚Sprache, Gesicht, Körper und — Alter' doch ‚dem Liebhaber nicht entsprechend seien'"[50a]). Von irgendwelchen Streitigkeiten Boecks mit ihm um die ihm zustehenden Rollen ist jedoch nichts bekannt geworden, wahrscheinlich auch nichts an die Außenwelt gedrungen.

Nach der Lübecker Zeit nahmen die Ortsveränderungen Seylers in kaum glaublicher Weise zu. War er bis jetzt an einem Ort wenigstens einige Monate geblieben, so wechselte er jetzt schon nach fünf, vier, ja nach drei Wochen seinen Aufenthalt. Als am 19. Oktober 1770 in Lübeck der Vorhang zum letzten Male gefallen war, zog die Gesellschaft wiederum nach Hannover, wo sie das alte Interesse, wie schon im Sommer in Hamburg, nicht mehr vorfand und die am 25. Oktober eröffnete Bühne bereits Mitte Dezember wieder schloß, um bis zum 8. Januar 1771 in Hildesheim unter den ungünstigsten Umstän-

[49]) S. ob. Nr. 18, S. 189.
[50]) S. ob. Nr. 34.
[50a]) S. ob. Nr. 34, S. 184.

den zu spielen[51]). Schon am 17. Januar 1771 begannen die Vorstellungen in Osnabrück wieder, die aber, trotz der Erfolge beim Adel sowohl, wie beim Domkapitel der Stadt, durch die Mißgunst, ja durch offene Gewalttaten des Pöbels[52]) bereits Ende Februar abgebrochen werden mußten.

Zum fünften Male, seitdem er die Direktion angetreten hatte, wandte sich Seyler nunmehr nach Hannover, — aber auch diese sechs Wochen, vom 5. März bis zum 19. April 1771, waren Wochen der Mißerfolge. Das Theater füllte sich nicht einmal mehr. Das Publikum war theatermüde. Auch ein nochmaliger Versuch in Hildesheim, die erschöpfte Kasse zu füllen, scheiterte, so daß Seyler noch einen sechsten Versuch in Hannover wagte. Aber das Publikum blieb auch jetzt den Vorstellungen fern. Nur einen schwachen Ersatz erhielt er, in Form einer Entschädigung dafür, nicht in Göttingen vor den Studenten spielen zu dürfen: die Bewilligung, auch außerhalb der Grenzen Hannovers aufzutreten. Nur für fünf Monate des Jahres sollte er an das Kurfürstentum gebunden sein, für die ihm jedoch der Zuschuß von tausend Talern unverkürzt weiterbelassen wurde[52a]).

Trotzdem gelang es Seyler, wie das letzterwähnte Gastspiel in Hannover zeigte, nicht, die immer schwerer und drückender werdende Last der Schulden abzuschütteln, und so stand die Gesellschaft wiederum vor dem Zusammenbruch.

Da tauchte, als rettender „deus ex machina", der „kurfürstlich hannöversche Hofapotheker" Andreae, Seylers Schwager, auf[52b]). Er warf, zur Aufrechterhaltung des dem Untergang geweihten Werkes „eine beträchtliche Summe" aus, und zwar aus seiner eigenen Tasche, aber unter einer Bedingung: daß nämlich sein Schwager Seyler die Leitung der Truppe abgebe. Und diese übernahm nunmehr zur Zufriedenheit, wie zum Vorteil der ganzen Gesellschaft, Ekhof.

Durch diese, nicht genügend zu rühmende Uneigennützigkeit eines Privatmannes war die repräsentativste und hervorragendste Schauspieltruppe Deutschlands vor der unmittelbar

---

[51]) Christian Heinrich Schmid, Chronologie des deutschen Theaters, 1775. Neuausgabe der Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Bd. I, von Paul Legband. Berlin 1902. S. 197/A. 299. S. a. ob. Nr. 34, S. 185.

[52]) S. ebenda, S. 196. S. a. ob. Nr. 34, S. 186.

[52a]) S. ob. Nr. 34, S. 186.

[52b]) Näheres über die Persönlichkeit Andreaes zu erfahren, gelang leider nicht.

drohenden Gefahr des Zerstreutwerdens in alle Winde bewahrt worden.

Ekhof seinerseits erwies sich der ihm „mit Bewilligung sämtlicher Schauspieler“[53]) übertragenen großen Verantwortung als durchaus würdig. Er ging mit seinen Leuten nach Wetzlar, dem Sitz des Reichskammergerichts[54]) und eröffnete sein Gastspiel dort im „Römischen Kaiser“ am 29. Juni 1771 mit Weißes „Richard III“, worin Boeck als Tyrel, einem „Criminaloffizier der über den Tower gesetzt ist“[55]) auftrat.

Hier nun, in Wetzlar, befand sich die Gesellschaft endlich einmal wieder auf fruchtbarem Boden. Da lange Zeit keine gute Truppe die Stadt besucht hatte, war der Besuch des Theaters dauernd ein guter, der Beifall groß und herzlich, das Verhältnis zwischen Publikum und Schauspielern das denkbar beste und harmonischste.

In besonders nahe Beziehung zur Truppe trat hier der noch junge Gothaische Legationssekretär Gotter[55a]), der ihr jetzt, wie auch später in Weimar und Gotha, ein treuer Helfer, ein stets hilfsbereiter Berater und nicht zuletzt ein bedeutender Bereicherer des Spielplans wurde.

Da, im September 1771, rief die Herzogin Anna Amalia von Weimar die Truppe an ihren Hof, wo sie die Stelle der bisherigen, der Koch'schen Gesellschaft[56]) als einer festen ständigen Truppe antreten sollte. So schloß denn Ekhof am 18. September in Wetzlar seine Bühne mit Gressets Lustspiel „Sidney“,

---

[53]) S. ob. Nr. 34, S. 187.

[54]) Das Reichskammergericht, der oberste Gerichtshof des alten deutschen Reiches, bestand von 1495—1806. Zuerst in Frankfurt a. M. und Speyer, tagte es von 1693 ab in Wetzlar. J. W. Goethe weilte von Mai bis September 1772 als Rechtspraktikant am Reichskammergericht.

[55]) S. ob. Nr. 44d.

[55a]) Friedrich Wilhelm Gotter (1746—1797) gab mit Hch. Christian Boie (1744—1806) in Göttingen den „Musenalmanach für das Jahr 1770“ nach dem Muster des französischen „Almanac des Muses“ heraus. Über ihn s. Rud. Schlösser, Fr. W. Gotter, sein Leben und seine Werke, ein Beitrag zur Geschichte der Bühne und Bühnendichtung im 18. Jahrhundert. Theatergeschichtl. Forschungen, Band X. Leipzig und Hamburg 1895. Sowie: Schröder und Gotter, eine Episode aus der deutschen Theatergeschichte. Briefe Fr. Ludw. Schröders an Fr. W. Gotter, eingeleitet und herausgegeben von Berthold Litzmann. Hamburg und Leipzig 1887.

[56]) Die Kochsche Gesellschaft war im September 1768 nach Weimar gekommen, hatte es aber bereits zur Zeit der Ostermesse 1771 wieder verlassen.

worin Boeck als Hamilton auftrat, um bereits am 8. Oktober mit der „Eugenie" von Beaumarchais in Weimar zu beginnen.

Und hier nun waren die künstlerischen Bedingungen und, in gleicher Weise, die Lebensverhältnisse für die Gesellschaft womöglich noch angenehmer und besser als in Wetzlar. Die selbst von größtem Kunstinteresse erfüllte Fürstin ließ den so lange Jahre vom Glück vernachlässigten Künstlern ihre ganze Sorge angedeihen. Sie bewilligte nicht nur einen festen Zuschuß von jährlich zehntausend Talern[56a]), eine für die damaligen Zeiten sehr beträchtliche Summe, sondern sie sorgte auch sonst in jeder Weise für die künstlerischen wie materiellen Bedürfnisse des Theaters und seiner Mitglieder. „Das Wichtigste aber blieb doch die fortdauernde persönliche unmittelbare Teilnahme der genialen Anna Amalie am Wohl und Wehe der einzelnen Bühnenmitglieder; in damaligen Zeiten mußte als sehr merkwürdig gelten (und wurde auch in diesem Sinn öffentlich verzeichnet), daß eine Fürstin ‚mit dem deutschen Schauspieler huldreich und gnädig sprach; ihn lobte, tadelte — nach Verdienst — und ihn zu fleißigem Fortgange in seiner Kunst ermunterte'"[57]).

In Weimar herrschte damals bereits auch ein reges literarisches Leben, Wieland lebte hier, Bertuch[57a]), Einsiedel[57b]), auch der Theaterdichter und Schauspieler Großmann[58]), dessen behender Feder das „Sendschreiben über die Ekhofsche Schauspielergesellschaft"[59]) entstammte.

Nun aber, trotz dieser so günstigen äußeren Bedingungen, stand die künstlerische Leistung der Truppe in keinem Verhältnis zu den aufgewandten Mitteln. Aus Unkenntnis teils der modernen Literatur, wohl aber auch aus Bequemlichkeit und falscher Sparsamkeit, hielt Ekhof an dem alten Spielplan fest,

[56a]) S. ob. Nr. 34, S. 191.

[57]) S. ob. Nr. 34, S. 190.

[57a]) Friedr. Just. Bertuch, 1747—1822, Schriftsteller in Weimar.

[57b]) Friedrich Hildebrand von Einsiedel, 1750—1828. Über ihn s. Goedeke 4, 263.

[58]) Gustav Friedr. Wilh. Großmann, 1746—1796. War erst Kaufmann, dann Sekretär bei dem preuß. Residenten in Danzig und betrat 1774 auf einer Reise nach Gotha als Riccaut erstmals die Bühne. Später wurde er Prinzipal einer eigenen Truppe. Er starb in Hannover. Über ihn s. Goedeke 4, 254f.

[59]) Dieses „Sendschreiben" erschien anonym. Es enthält teils ausführliche, zum Teil aber auch äußerst oberflächliche Kritiken der Stücke, welche die Ekhof-Seylersche Gesellschaft vom Eröffnungstage an, dem 7. Oktober 1771, bis zum 29. Mai 1772 spielte.

der jetzt natürlich hinter der Zeit zurückblieb, so daß Großmann in seinem Sendschreiben sagen durfte: „Seine Wahl der Stücke taugt nichts. Er ist mit den neueren Produkten der Engländer, Franzosen und selbst der Deutschen nicht bekannt und leiert also alte, abgenutzte Sachen her, die bei keiner anderen Gesellschaft mehr gäng und gebe sind ... Neue Stücke werden also selten gegeben, ...‚Emilia Galotti' war bei dieser Gesellschaft im Oktober 1772 noch nicht aufgeführt!"[60]) Und selbst Uhde in seiner Biographie Ekhofs mußte schreiben: „Zwischen dem Verzeichnis der unter Ekhof in Gotha und der gleichzeitig unter Schröder in Hamburg gegebenen Stücke, die uns ja beide erhalten sind, herrscht ein schreiendes Mißverhältnis; in Gotha Zopf, ‚alte Laier', wie Großmann sagt, und ein langweiliges, stagnierendes Repertoire; in Hamburg Leben, frische, fröhliche Kraft. Eine untergehende und eine glanzvoll neu heraufziehende Zeit: diese Gegensätze waren 1774—1778 nicht weiter von einander getrennt, als Gotha von Hamburg entfernt liegt"[61]). Und was Uhde hier mit Bezug auf Gotha sagte, besaß ebensolche Gültigkeit auch für Weimar.

Am 30. Oktober 1772 aber legte Ekhof die Direktion nieder; Seyler, der seine Verpflichtungen gegen Hannover gelöst hatte, übernahm sie von neuem und schloß in Weimar einen Vertrag auf drei Jahre ab. Für Boeck nun sollten sich diese Jahre des gesicherten ruhigen Lebens überaus angenehm und fruchtbar gestalten. Er „lebte hier ein ruhiges und glückliches Leben; man schätzte ihn in jedem Betracht hoch, und das aufgeklärte Publikum zollte ihm allen den Beifall, auf den ein entschiedenes Talent Ansprüche zu machen hat"[62]).

Das von Ekhof hinterlassene, eigenhändig geführte „Comedien und Operettenverzeichnis"[63]), das sich auf der herzoglichen Bibliothek zu Gotha befindet, ermöglicht eine fast lückenlose Rekonstruktion des Repertoires. Von der Hamburger Zeit waren nur zwei Stücke übriggeblieben, „Semiramis" und „Hypermnestra", die beide sich noch mit je drei und einer Vorstellung begnügen mußten. Dagegen brachte es der wertlose „Reißer" de Belloys, „Gabriele de Vergy", den Gotter übersetzt hatte, mit

---

[60]) S. ob. Nr. 34, S. 191/192. S. auch Nr. 59.
[61]) S. ob. Nr. 34, S. 193.
[62]) S. ob. Nr. 8, S. 53, sowie Nr. 6, S. 116.
[63]) S. ob. Nr. 33, S. 128ff. Das Tagebuch beginnt mit dem 22. Juni 1772 zu Weimar und endet am 5. Juni 1778, wenige Tage vor Ekhofs Tod.

Mad. Hensel, der jetzigen Mad. Seyler in der Titelrolle und Ekhof und Boeck (als Fayel und Couci) in den beiden tragenden männlichen Rollen auf über elf Vorstellungen.

Erst mit der Aufführung von Lessings „Emilia Galotti" im Dezember 1772 kam frisches Blut in den „kläglich zusammengeschrumpften Spielplan"[64]). Und in der Tat erlebte die „Emilia" in der Zeit vom 30. Dezember 1772 bis zum 20. Mai 1775 vierzehn Aufführungen, von denen neun in Weimar, zwei in Gotha und drei in Leipzig stattfanden. Boeck trat in ihr als Prinz auf und hatte als solcher, wie als „Galeerensklave", der noch achtmal wiederholt wurde, oder als St. Albin im „Hausvater", der die hohe Zahl von fünfzehn Aufführungen erreichte, sowie als Lord Clarendon in Beaumarchais' „Eugenie", die neunmal aufgeführt werden konnte, bedeutende Erfolge. Aber eine allgemeine Influenzaepidemie verschonte auch ihn nicht, und so fällt denn noch in dieses Jahr der Arbeit wie der Erfolge eine kurze Zeit der Krankheit für Boeck[65]), die ihn vom 2. Dezember bis zum 11. Dezember 1772 vom Theater fernhielt.

Ein bedauerliches Ereignis jedoch sollte den Weimarer Aufenthalt nur allzuschnell beenden: Am 6. Mai 1774 entstand im Schlosse ein Brand, dem auch das Theater gänzlich zum Opfer fiel.

Seyler wurde unter den günstigsten Bedingungen aus seinem Vertrage entlassen[66]) und wandte sich mit einem Empfehlungsschreiben Anna Amaliens nach Gotha, wo er von Herzog Ernst II. auf das freundlichste aufgenommen wurde. So war für die Truppe wenigstens die nächste Zukunft gesichert, und bereits am 8. Juni 1774 begannen auf dem kleinen Theater des Gothaischen Schlosses Friedenstein die Vorstellungen.

Auch hier war das Interesse für die Schauspieler äußerst rege, und die „angesehensten Familien (der Stadt) wetteiferten, die

---

[64]) S. ob. Nr. 40, S. 39.

[65]) S. ob. Nr. 33, S. 133. Aus „Ekhofs Tagebuch" ersichtlich. Es steht dort unter Mittwoch, dem 2. Dez.: „... NB. Böck krank geworden." Und unter Freitag, dem 11. Dez.: „... Böck wieder mitgespielt!" (in „Rodogüne".).

[66]) S. ob. Nr. 34, S. 202; s. ebenda auch den Auszug aus Ekhofs „Tagebuch", der notierte: „Seyler wurde nach vier Wochen mit vierteljähriger Gage und Schenkung der Schulden, die er noch an die Kammer restirte, entlassen, mit eigenhändigem Schreiben von der Herzogin an den Herzog von Gotha versehen, worauf die Gesellschaft auf ein Vierteljahr daselbst engagirt wurde."

Schauspieler freundschaftlich bei sich aufzunehmen und diese den Tausch gegen Weimar in keiner Weise nachtheilig empfinden zu lassen. Auch der Hof erwieß sich gnädig... Fremde von Ruf wurden durch den Reiz der Vorstellungen herbeigezogen; auch Großmann[67]) erschien wieder, um sich nunmehr der Bühne zu widmen"[68]).

Die Vorstellungen wurden mit Weißes „Richard III." eröffnet, worin Boeck als Richmond auftrat, „und das Publikum erkannte in ihm sogleich den großen Künstler"[69]). Auch „den Tellheim" (in Lessings „Minna von Barnhelm") endlich an Boeck abzutreten, hatte Ekhof sich entschließen müssen. Für ihn war das ein großes Ereignis; er verzeichnet es mit großem ‚Notabene'!"[70]).

Bald gehörte Boeck zu den gefeierten Lieblingen Gothas[71]). „Man lobte seine wohlklingende Stimme, seine angemessene, zuweilen allerdings zu gesangartige Deklamation"[72]). Im Mitgliederverzeichnis des Gothaischen Theaterkalenders[73]) steht die folgende Angabe:

„H. Boeck: Die ersten Liebhaber im tragischen wie im komischen; singt den zweyten Tenor im Singspiel." Mit seiner Frau zusammen erhielt er das höchste Gehalt, wöchentlich 14 Rthlr.[74]).

Der Kontrakt, den Seyler mit dem Gothaischen Hofe geschlossen hatte, gestattete ihm, mit seiner Truppe die Leipziger Messe zu besuchen. So nahm er schon am 22. September 1774 wieder Abschied von Gotha und spielte während der Zeit vom 29. September bis 4. November in Leipzig. Aber am 8. November stand die Truppe, herzlich begrüßt, wieder auf der Gothaer Bühne, um nur einmal noch, vom 18. April bis 26. Mai 1775, die Theaterzeit in Gotha mit einem Gastspiel in Leipzig zu unterbrechen.

---

[67]) S. ob. Nr. 58.
[68]) S. ob. Nr. 34, S. 203.
[69]) S. ob. Nr. 8, S. 53; vgl. Nr. 6, S. 117.
[70]) S. ob. Nr. 34, S. 203; vgl. Nr. 33, S. 141. In Ekhofs „Tagebuch": „Freitag, 1. July 1774, NB. Böck, erstem. d. Tellheim."
[71]) S. ob. Nr. 33, S. 32.
[72]) S. ob. Nr. 33, S. 4 f.
[73]) Theaterkalender, H. A. O. Reichards Gothaischer Theaterkalender (ersch. 1775—1800), Jahrg. 1775, S. 173.
[74]) In den Akten des herzogl. Archivs zu Gotha, Acta I; s. ob. Nr. 33, S. 38.

In Gotha stand in engster Beziehung zu der Truppe, außer Gotter[75]), noch Heinrich August Ottokar Reichard[76]), der spätere Herausgeber des Gothaischen Theaterkalenders[77]) und auch Boeck gehörte zu den Vertrauten dieses Kreises[78]).

Reichard hatte 1775 seinen ersten Theaterkalender herausgegeben, „für den Künstler wie für den Liebhaber der Kunst gleich brauchbar"[79]), ja selbst der Gothaische Hofkalender beschäftigte sich mit dem Theater, ganz Gotha fühlte sich zusammengehörig und eins mit seinen Schauspielern, — bis Seyler, nach seiner Rückkehr von der Leipziger Ostermesse 1775, überraschend seine Absicht aussprach, nach Ablauf seines Vertrages am 2. September 1775 Gotha zu verlassen, um in der Folge in Leipzig und Dresden zu spielen[80]).

Diese Nachricht nahm nicht nur der Hof und das Publikum mit äußerstem Mißfallen auf, auch eine große Anzahl, und gerade die besten der Schauspieler waren durchaus unzufrieden mit ihr.

So hatte denn Reichard, der nun in den Vordergrund trat, mit seinen Plänen leichtes Spiel. Er benutzte den Augenblick, dem Herzog einen Entwurf zu einem neu zu errichtenden Hoftheater vorzulegen, und nachdem der Herzog den Plan gebilligt hatte, die unzufriedenen Schauspieler nach kurzer Besprechung gleichfalls gewonnen worden waren, stand der Ausführung nichts mehr im Wege. So sah sich Seyler, der sich bereits in Sachsen verpflichtet und mit der Teilnahme der Schauspieler an seinem neuen Unternehmen gerechnet hatte, nun seinerseits vor die vollzogene Tatsache einer völligen Ablehnung seiner Pläne gestellt. Er bedauerte zwar den Vorfall, doch sagte er: „Er werde sich schon zu helfen wissen!"[81]) Er spielte mit seiner Truppe noch in Altenburg, vom 16. August bis zum 15. September, und verließ dann die Gesellschaft, indes die zurück-

---

[75]) S. ob. Nr. 55.

[76]) H. A. O. Reichard entstammte einer der ersten Gothaer Familien und war „mit allen Honoratioren in Verbindung und bei Hofe wie in der Stadt sehr in Ansehen". Über ihn s.: H. A. O. Reichard (1751–1828), Seine Selbstbiographie, herausgegeben von H. Uhde, Stuttgart 1878. II, S. 82.

[77]) S. ob. Nr. 73.

[78]) S. ob. Nr. 33, S. 15.

[79]) S. ob. Nr. 73, Jahrg. 1775. Vorrede.

[80]) S. ob. Nr. 76, II, S. 128.

[81]) S. ob. Nr. 76, II, S. 129.

bleibenden Schauspieler noch zweimal, am 18. und 20. September, in Altenburg spielten, um schließlich am 2. Oktober 1775 in Gotha als „Neues Herzogliches Hoftheater" sich neu zu konstituieren.

Die Leitung des jungen Kunstinstitutes wurde zwei Männern übertragen, die, wie niemand sonst, einer solchen Aufgabe gewachsen sein mochten: Ekhof als schauspielerischem und Reichard als literarischem Direktor.

Den Verlauf der nun in Gotha für das Hoftheater folgenden Jahre aber glaubt der Verfasser im weitesten Sinne übergehen zu dürfen, da ihm in dem erschöpfenden Werke von Hodermann[82]) eine den wissenschaftlichen Grundsätzen und Bedingungen durchaus entsprechende und genügende Geschichte des dortigen Theaters bereits gegeben erscheint. So wird er im weiteren Verlaufe dieser Ausführungen die Geschehnisse nur noch insoweit kurz berühren und beschreiben, als sie zum Verständnis oder zur näheren Erläuterung von Johann Michael Boecks Lebensgeschichte notwendig sind.

Und Boeck führte hier in Gotha, wie zuvor schon in Weimar, ein ruhiges, von gewalttätigen Eingriffen und Störungen befreites Leben, wie sie die mehr als zwölf Jahre währende Wanderzeit unter den wechselnden Direktoren mit ihrer aufreibenden Ruhelosigkeit in überreicher Menge mit sich gebracht hatten. So war es überaus bezeichnend, was der berühmte Wiener Hofschauspieler I. H. F. Müller in seinen Erinnerungen über einen Besuch bei dem Boeckschen Ehepaar im Dezember 1776 schrieb[83]): „. . . Der moralische Lebenswandel dieser beyden Gastfreundlichen Eheleute, so wie aller Mitglieder der hiesigen Bühne ist keinem Tadel unterworfen. Alle leben in Einigkeit auf einem bürgerlichen ökonomischen Fuß; sind geschätzt und geliebt bey den hiesigen Einwohnern und haben Zutritt in den ersten und besten Häusern."

Bereits in seinem ersten Jahrgang brachte der Theaterkalender ein Gedicht an Boeck[84]): „Als Andre im Galeerensclaven.

---

[82]) S. ob. Nr. 34.

[83]) I. H. F. Müller, Abschied von der k. k. Hof- und Nationalschaubühne, Wien 1802, S. 180 ff. Vgl. a. ob. Nr. 33, S. 60.

[84]) S. ob. Nr. 73, Jahrg. 1775, S. 13.

An Herrn Böck.

Der du so treu des Lebens Scenen
Und seine tausend Schwächen spielst,
Und bald dem Lachen, bald den Thränen,
Zu stürmen und zu seyn befiehlst:

Du rufest uns die Meisterstüke
Der Wunder jener alten Zeit,
Und ihren Genius zurüke,
Der dich zu seinem Liebling weiht.

Sey lange noch wie sie Exempel,
Vollende deinen schönen Lauf,
Und hänge spät einst in dem Tempel
Des Ruhmes, deine Larven auf!"

Zu den Rollen, die Boeck in Gotha nun spielte, gehörten, wie es in seinem Vertrag stand[85]), auch Singspielrollen, also kleinere Gesangsrollen, bei denen allerdings mehr Gewicht und Wert auf die Darstellung gelegt wurde, als auf das Material, das Volumen oder die Ausdrucksfähigkeit der Stimme und die Art des Singens.

Im März 1776 gab man die „Große Batterie" von Ayrenhoff, in der Boeck den Verwalter spielte, und selbst diese kleine Rolle brachte ihm noch Ruhm ein; denn im Theater-Kalender vom Jahre 1778[85a]) stand zu lesen, als Beweis dafür, daß keine Rolle zu klein sei, um nicht doch von einem bedeutenden Schauspieler gespielt und zu einer beachtenswerten Leistung umgeformt werden zu können: „... So habe ich Herrn Ekhof den St. Georgen im „Clavigo" und Herrn Böck den Verwalter in der „Großen Batterie" machen sehen und sie blieben immer Ekhof und Böck." Auch von „Clavigo", der am 16. März zu Ehren der Anwesenheit der Herzogin von Weimar gespielt worden war, brachte Reichard, wenn auch erst in seinem Theaterkalender vom Jahre 1779, ein Szenenbild mit Boeck und Dauer als Clavigo und Carlos[86]).

In diese Zeit, das Frühjahr 1776, fällt auch noch die, für die

[85]) S. ob. Nr. 73.
[85a]) S. ob. Nr. 73, Jahrg. 1778, S. 4.
[86]) S. ob. Nr. 73, Jahrg. 1779. Nach der Zeichnung von Gottlieb gestochen von Liebe. Hodermann führt an anderer Stelle (s. ob. Nr. 33, S. 35) an: „Nach Krausschen Bildern" und „Th. K. 1777".

ganze, und nicht nur die äußere Entwicklung der Theatergeschichte in Deutschland äußerst bedeutsame Errichtung einer Pensionskasse für besonders verdiente Mitglieder der Bühne[87]). Neben Ekhof und Reichard setzte sich an erster Stelle Boeck für eine solche „Pensionsanstalt" ein, und bereits im Oktober des gleichen Jahres noch war die Idee durch die großzügige Zustimmung des Herzogs in die Tat umgesetzt worden. Zugleich hatte der Herzog auch verfügt, den Schauspielern eine jährliche Zugabe von 100 Klaftern Holz auszusetzen[88]), von der das Ehepaar Boeck als „verehelichter Acteur und Actrice" 9 Klafter erhielt[89]).

Als aber in den letzten Tagen des November 1776 der Wiener Schauspieler Müller[89a]) in Gotha eintraf, um „mit Theatral-Personen, welche er für das in der königl. und kaiserlichen Residenzstadt Wien bestehende Nationaltheater tauglich zu seyn findet, Behandlungen zu machen, und Kontrackte auf Ein oder mehrere Jahre der monatlichen Gage halber nach seiner habenden Instruktion abzuschließen"[90]), hätte Boeck, wie er Müller, der das Ehepaar besuchte, verriet, trotz dieser großen Vorzüge, Gotha und sein Theater gerne verlassen. Was ihn, bei seinen andauernden Erfolgen, bei seiner allgemeinen Beliebtheit, deren er sich erfreute, dennoch bewegen konnte, einen solchen Wunsch zu hegen und auszusprechen, teilt Müller in der Beschreibung eben jenes Besuches ausführlich mit[91]): „Sonnabend den 7ten aß ich Mittags bey Böck. Beyde Eheleute vertrauten mir den heißen Wunsch, bey uns aufgenommen zu werden. Er besonders, da er ein geborener Wiener wäre, seine Sprache sehr verbessert hätte und sein Leben gerne in seiner Vaterstadt beschließen möchte. Er bedauerte, daß ich ihn in keiner seiner Lieblingsrollen würde zu sehen bekommen[92]), da der Herzog

---

[87]) Der gesamte, bühnengeschichtlich außerordentlich wichtige Aktenwechsel ist veröffentlicht bei Hodermann (s. ob. Nr. 33, S. 43).

[88]) S. ob. Nr. 34, S. 48 f.

[89]) Acta die Errichtung, Erhaltung, und Aufkündigung des herzogl. Hoftheaters betreffend vom Julius 1775 bis Oct. 1779. Herzogl. Archiv zu Gotha. Y. Y. X. 46. (Acta I.)

[89a]) S. ob. Nr. 83.

[90]) S. ob. Nr. 83, S. 98 ff. Vgl. ob. Nr. 33, S. 54.

[91]) S. ob. Nr. 83, S. 180 ff. Vgl. ob. Nr. 33, S. 60.

[92]) Müller hatte Boeck nur den Montag zuvor am 2. Dez. in Beaumarchais' Lustspiel „Barbier von Sevilla" als Almaviva gesehen, ohne daß er mit dieser Leistung zufrieden gewesen wäre. (Vgl. ob. Nr. 33, S. 57 f.)

ausdrücklich befohlen hätte, so lange ich in Gotha bliebe, nichts Großes aufzuführen und blos Goldonische Übersetzungen und kleine Operetten zu geben. — Die Gagen bey uns, fuhr er fort, sind mittelmäßig. Wir haben die stärkste und erhalten wöchentlich achtzehn Reichsthaler[93]) und jährlich ein Deputat-Holz von 9 Klaftern[94]), empfangen auch, wenn das Getreide in dem höchsten Preis steht, dasselbe aus den Herzoglichen Magazinen um ein sehr geringes Geld, und haben zugleich die Braugerechtigkeit. Dieses und daß, wenn der Mann stirbt, dessen Frau aus der Landes-Wittwenkasse eine gewisse Pension zu beziehen hat, die sich auch auf die hinterlassenen unmündigen Kinder, bis sie volljährig werden, erstreckt, sind die Vorzüge, welche unsere Gesellschaft vor allen andern in ganz Sachsen und Preußen genießt. — Ich rieth, wie bey Kochs, da ich vorgab, keine Vollmacht zu haben, Leute zu engagiren[95]), daß er selbst an meine Direktion schreiben und sich ihm Frühjahr, einige Gastrollen in Wien spielen zu können, verbindlich machen möchte. Was ich zu ihrer Aufnahme alsdann beytragen könnte würde ich gern thun . . .".

Und Müller hielt in der Tat Wort. Als Boeck im Frühjahr 1777, nach einer Krankheit, die ihn vom 10. März bis zum 25. April von der Bühne fernhielt[96]) wieder genesen war, trat er in der Zeit vom 7. Juli bis zum 12. August in Wien mehrere Male auf, und zwar im Verlaufe seiner großen Gastspielreise durch Deutschland, von der später noch ausführlich die Rede sein wird.

Zeitgenössische Zeugnisse bestätigen es, daß „Boek nach Eckhof unter den Männern der erste" war; „er spielte alle wichtigen

---

[93]) S. ob. Nr. 74. Sehr wahrscheinlich handelt es sich hier um einen nachträglichen Irrtum Müllers, denn das Boecksche Ehepaar erhielt 18 Rhtlr. erst nach dem Dekret des Herzogs vom 14. Apr. 1777, in welchem die ursprüngliche Gage von 14 Rhtlr. um 4 Rhtlr. wöchentlich erhöht wurde. Um diese Zeit aber bezog das Ehepaar noch sein Anfangsgehalt. (Vgl. ob. Nr. 33, S. 68 f.)

[94]) S. ob. Nr. 88.

[95]) S. ob. Nr. 90.

[96]) S. ob. Nr. 33, S. 159. Ekhof schreibt unter den betr. Daten: „Mo. 10. März . . . Milchmädgen (O. 1, Schwan, nach Anseaume), wegen Herrn Böcks Krankheit statt Walder (O. 1, Gotter u. Benda). Sa. 15. März . . . Herr Böck krank geworden. Fr. 25. Apr. beschämte Freygeist (L. 5, Lessing), sehende Blinde (L. 1, Le Grand), H. Böck erstemal nach der Krankheit."

Lieberhaber- und Heldenrollen. Damals war die glänzendste Periode seines Lebens. Sein Genie hatte sich nun ganz entwickelt, er war ein vollendeter Künstler“[97]). So erschien auch der Theaterkalender des Jahres 1777 mit seinem Bild als „rasender Orest“ als Titelkupfer[98]), und einer längeren Erläuterung dazu im Text: „Herr Kraus zu Weimar hat das Bildniss des Herrn Böck als rasender Orest gemalt. Die Kleidung ist ächt griechisch, und die Stellung gut gewählt. Es ist der Augenblick, wo er in der letzten Scene des Gotterschen Trauerspiels ‚Orest und Elektra‘ der Sonne zuruft: ‚Fleuch, Sonne, fleuch zurück!‘ Man muß gestehen, daß der Ausdruck des Wilden im Blick und Gebehrde, dem Maler sehr gelungen ist. Die Figur ist ganz. Nach diesem Gemälde ist der Stich vor gegenwärtigem Theater-Kalender verfertigt worden. Wer mit der Geschichte unserer vaterländischen Bühne, nur etwas vertraut war, wird den Ruhm kennen, den H. Böck in dieser Rolle, allgemein davongetragen hat, und sich freuen, diesen fürtrefflichen Schauspieler darinn abgebildet zu sehn[98a])."

Und an derselben Stelle, im gleichen Kalender des Jahres 1777, fanden sich noch zwei kleinere Rollenbilder Boecks: Als Dolman in Gotters Singspiel „Walder“ und als Waller in dem Trauerspiel „Mariane“ des gleichen Autors.

In diese Zeit, das Frühjahr 1777, fällt auch die Erhöhung von Boecks Gehalt[99]), sowie ein Neu- und Dauerengagement „bis

---

[97]) S. ob. Nr. 8, S. 53. Vgl. ob. Nr. 6, S. 118.

[98]) S. ob. Nr. 73, Jahrg. 1777, Titelkupfer. Nach dem Krausschen Gemälde von Geyser gestochen. Auch das „Taschenbuch für die Schaubühne“ 1777 brachte Boecks Orest-Bild als Titelkupfer und auf S. 19 ebenda ein Gedicht dazu. (S. Nr. 98a.)

[98a]) S. ebenda S. 93. Im Theater-Kalender 1775, S. 16, war bereits ein Gedicht über ihn in dieser Rolle veröffentlicht worden, ein Zeichen, mit welchem Beifall er aufgetreten war: „Auf Herrn Böck; in der Raserey-Scene des Orests. 1774.

Seht! Da steigt er herauf vom Acheron! sehet, noch schwingen
Die Eumeniden auf ihn die Fackeln, drängen
Flammen schnaubend auf ihn! schleppen ihn weg,
Hin wo Tartarus schmachtet. Verlassner, armer,
Bestrafter Orest! noch immer gequählt? — Seyd Erbarmer
Ihr Götter! endet einmal
Allmächtige! — Genug seiner Qual! —
Weh! sie fassen ihn wieder: tränendes Auge wende dich weg:
Armer Orest! — Seh' ich recht? O Täuschung! Das ist Böck!“

(Vgl. ob. Nr. 98, Taschenbuch für die Schaubühne 1777, S. 19.)

[99]) S. ob. Nr. 74 und 93.

Michaelis 1781" und das Versprechen des Herzogs, eine spätere sichere Pension auszusetzen in der Form eines überaus freundlichen und wohlgeneigten Herzoglichen Dekretes[100]): „Nachdem der Hof-Schauspieler Johann Michael Böck und dessen Ehekonsortin Sophie Elisabeth Böck, gebohrne Schulz, mittelst Unterzeichnung eines ihnen vorgelegten Reverses sich verbindlich gemacht, bis Michaelis 1781. das allhiesige Hof-Theater durch Annehmung eines auswärtigen Engagements nicht zu verlassen, und sich bis dahin mit dem ihnen bishero ausgesetzten und von Michaelis jetzt laufenden Jahres auf 18 Rhtlr. erhöheten wöchentlichen Gehalt, und jährlich bewilligten 9 Clafter Deputat Holz vollkommen zu begnügen: So nehmen Ihro des regierenden Herrn Herzogs zu Sachsen Gotha und Altenburg Herzogl. Durchl. diesen ausgestellten Revers nicht allein mit gnädigstem Wohlgefallen an, sondern es sehen sich auch Höchstdieselben hierdurch veranlasst, gedachten Schauspieler Böck und dessen Ehefrau hierdurch die Versicherung zu ertheilen, daß, da dero Absicht noch immer auf die Erhaltung eines allhiesigen beständigen Hof-Theaters gerichtet ist, Sie in deren Gemäßheit nicht allein ein beständiges Engagement dieser beyden Schauspieler für das hiesige Hof-Theater sehr gerne sehen, sondern auch in dem billig vorausgesetzten Falle, daß Sie in dem bishero zu Tage gelegten guten und anständigen Betragen und dem zu weiterer Excolirung ihrer Kunst bezeigten Eifer fortfahren werden, Ihnen diesen ausgesetzten Gehalt von 18 Thaler wöchentlich nebst dem jährlichen Deputat Holz auf die ganze Zeit ihrer würklichen Dienstleistungen unverkürzt angedeyhen und fortreichen zu lassen. Sollte aber wider Vermuthen das hiesige Hof-Theater wieder aufgehoben werden, und Sie, die Böckischen Eheleute, fänden weder Gelegenheit noch Neigung, ein anderes auswärtiges Engagement anzunehmen, oder sie würden durch Alter oder Krankheit zu weitern Dienstleistungen beym Theater unvermögend befunden, und es wollte sich zu einer andern annehmlichen Versorgung allhier keine Füglichkeit darstellen. So soll dann eine jede Person derselben, dem dieses Schicksal trifft, aus dem zur Theater-Casse gewidmeten Fond auf ihre übrige Lebenszeit eine jährliche Pension von 200 Thlr. zu geniesen haben; dahingegen die bey dem Theater verbleibende Person sich des Genusses der Helfte

[100]) S. ob. Nr. 33, S. 68 f. Vgl. ob. Nr. 89 (Acta I.).

des wöchentlichen Gehalts von 18 Thlr. nebst dem halben Holz Deputat zu erfreuen haben wird. Zu dessen mehrern Urkund und Bestätigung haben Se. Herzogl. Durchl. dieses Versicherungs Decret mit dero eigenhändigen Unterschrift und Beydruckung dero Fürstl. Insiegels vollziehen wollen. So geschehen Friedenstein den 14. April 1777."

Am 16. Mai 1777[101]) trat Boeck seine große „theatralische" Reise an, die ihn an die bedeutendsten Theater ganz Deutschlands, sowie nach Wien, seiner Vaterstadt, führte, und auf der er „allenthalben den Ruhm eingeärndtet, den seine Talente und die Höhe seiner Kunst verdienen"[102]). Boeck ging zuerst nach Frankfurt und von dort am 28. Mai nach Mannheim, „wo Marchand[103]) die Direction des kurfürstl. Nazionaltheaters hatte"[104]). Hier spielte er am 12. Juni den St. Albin in Diderots „Hausvater" „mit dem größten Beifall; der Churfürst schickte ihm nach der Vorstellung eine goldene Medaille"[105]). Doch schon am 15. Juni reiste er weiter nach München und dort hatte er einen ganz großen Erfolg.

Auf „vielfältiges Begehren" mußte er drei Gastrollen spielen, von denen sein St. Albin, den er auch hier, am 29. Juni, spielte, den reichsten Beifall fand. Reichards Theater-Kalender berichtete mit Genugtuung über dieses Gastspiel[106]): „... Belohnungen der Künstler sind ein glänzender Beweis der aufgeklärten Denkungsart ihres Zeitalters und als solche merkwürdig. Herr Böck auf seiner bekannten theatralischen Sommer-Reise durch Deutschland empfing unter andern Geschenken, ... zu München von der Academie der Wissenschaften eine große silberne Denkmünze als ein Ehrenzeichen, und vom Intendanten des Schauspiels, Grafen von Seeau, eine goldene. Als den Abend vor seiner Abreise die Gesellschaft der Schauspieler, ihm zu Ehren, ein Gastmahl anstellte, welchem auch der Herr Graf von Seeau beiwohnte, lag auf seinem Teller, unter der Ser-

---

[101]) S. ob. Nr. 33, S. 67 und 160. Ekhof schreibt in seinem „Tagebuch": „Fr. 16. May ... NB. Hr. Böck weggereiset auf ¼ Jahr Urlaub."

[102]) S. ob. Nr. 73, Jahrg. 1778, S. 96.

[103]) Marchand, in Straßburg 1741 geb., wurde 1770 Prinzipal der Sebastianischen Truppe, mit der er 1771 nach Mannheim kam. 1777 ging er als Direktor an das Nationaltheater in München und starb dort 1800.

[104]) S. ob. Nr. 6, S. 119. Vgl. Nr. 8, S. 54.

[105]) S. ob. Nr. 12, S. 28.

[106]) S. ob. Nr. 73, Jahrg. 1778, S. 81 f.

viette, ein Futteral in Gestalt eines Buches, mit der Überschrift: Zum Andenken von der Kurbayerischen Schauspielergesellschaft gewidmet. Als Herr Böck das Buch aufschlug, fand er 18 Schaumünzen darinn, die Folge vom jetzigen Kurfürsten."

Schon am 7. Juli verließ Boeck München wieder, um nun, nach 14 langen, inhaltsschweren Jahren der Abwesenheit von Wien, als reifer Künstler vor das Publikum seiner Vaterstadt zu treten. Und seltsam, gerade hier mußte er Widerständen, ja sogar offenem Mißfallen begegnen. Er trat am 31. Juli das erstemal auf, als Karl Oakly in Colmans Lustspiel „Die eifersüchtige Ehefrau", am 2. August wiederum als St. Albin im „Hausvater", am 3. August als Fürst in Engels Lustspiel „Edelknabe" und schließlich am 7. August das letztemal in seiner Glanzrolle, als Orest in „Orest und Elektra"[107]).

Bei der überaus sorgfältigen und vorsichtigen Auswahl der Stücke und Rollen, die er getroffen hatte, war die Ablehnung, oder doch die Kälte, mit der man ihn in seiner Heimat empfing, doppelt verwunderlich. So sei es denn gestattet, an dieser Stelle die Bemerkungen und Betrachtungen zu veröffentlichen, die sich in eingehender und durchaus sachlicher Weise mit dieser erstaunlichen Tatsache im „Theater-Journal für Deutschland" beschäftigten und auseinandersetzten[108]): „... Billig müssen wir hier etwas verweilen; denn wenn wir gerade heraussagen: Herr Böck gefiel nicht (wie es doch das Ansehen hatte), würde es zu verschiedenen Glossen Anlaß geben. Herr Böck ist einer der bekanntesten Schauspieler Deutschlands, ganz ohne Verdienste kann er ohnmöglich seyn; wie würde er sich sonst auf den berühmtesten Theatern erhalten haben? Nothwendig muß also die Ursache sonstwo liegen, daß er auf dem Wiener Nationaltheater, mißfallen haben sollte. Herr Böck hat als Schauspieler Verdienste; Wien hat keinen ganz eigenen Geschmack, wie könnte sonst ein Leipziger auswärtiger Schauspieler oder Schauspielerinn hier wohl gefallen? ... Man schmeichelt sich, in Böck einen ganz vortrefflichen Schauspieler zu sehen, fand aber an ihm einige, in den Wiener Augen, fremde Bewegungen, hörte Töne im ausbrechenden Affect, die man nicht gewöhnt war, bemerkte wohl auch Manieren, die eben so wenig aller Orten für gut gelten möchten, woher es denn ganz natürlich

[107]) S. ob. Nr. 6, S. 119.

[108]) Theater-Journal für Deutschland, herausgegeben von Reichard, von 1777—1784 in Gotha, Jahrg. 1779, IX. Stück, S. 22f.

kam, daß man ihn nicht für den großen Mann gelten ließ, den man in ihm zu sehen hoffte. Das Resultat von ihm fiel denn dahin aus: daß er im Edelknaben am besten gespielt, im Orest am wenigsten gefallen habe. Da nun leider in Sachen des Geschmacks noch so wenig entschieden ist, an einem Orte etwas gefällt, was am andern mißfällt, und kein Ort mit Wahrheit und Überzeugung dartun kann, sein Geschmack sei der richtige; so kann Herr Böck seiner Vaterstadt ohnmöglich übelnehmen, daß sie sein Spiel, welches, besonders in einer Rolle, so merklich von dem hier gewöhnlichen unterschieden war, nicht sogleich gewohnen und es gegen das bisher gewohnte eintauschen wollte, als es Wien Herrn Böck zum Fehler anrechnen kann, daß er nicht das hier gewöhnliche Spiel mitgebracht hat. Man kann nun weder behaupten: Herr Böck sey für Wien ganz ungültig; noch kann er sagen: Wien habe unrecht, weil er nicht allgemein gefallen habe."

Aber so unbefriedigend für den Künstler Boeck dieses kurze Gastspiel in seiner Vaterstadt auch gewesen sein mochte, — die Intendanz des Kaiserlichen Theaters bewies ihre Hochachtung vor dem großen Schauspieler und sie ehrte ihn, indem sie ihm ein Geschenk von 400 Kaisergulden überreichen ließ[109]). Am 12. August verließ Boeck seine Vaterstadt, nicht ohne Enttäuschung, um sie nie mehr wieder zu betreten.

Nach diesem Zwischenspiel, das einer gewissen Tragik nicht entbehrte, wandte Boeck sich endlich wieder dem dankbareren Norden zu. Er reiste nach Berlin. Zuvor aber machte er noch in Leipzig drei Tage Station und spielte dort den Grafen von Olsbach in dem gleichnamigen Stücke von Brandes. Doch bereits am 23. August setzte er seine Reise nach Berlin fort.

In völligem Gegensatz zu dem Wiener Aufenthalt, bildete Boecks Berliner Gastspiel einen einzigen Triumph. Das Publikum wie die Kritik waren einmütig von seiner Kunst begeistert, und keineswegs übertrieben war es, vielmehr durchaus typisch und bezeichnend für die Stellung und Stimmung dieser beiden, in bezug auf die Beurteilung eines Schauspielers in eine Resultante zusammenfallenden Komponenten, und nicht minder auch für die Achtung und Wertschätzung Boecks zu jener Zeit, was ein Berliner Korrespondent dem „Theater-Journal" über

[109]) S. ob. Nr. 6, S. 120.

Boecks Berliner Gastspiel schrieb[110]): „. . . Auch wir haben das Vergnügen genossen, diesen vortrefflichen Schauspieler, dem Ehre und Ruhm auf seiner ganzen Reise gefolgt, spielen zu sehen. Er trat hier zuerst als Waller in der Marianne auf. So klein diese Rolle ist, so wird man doch von seinem Spiel sehr eingenommen, und war verdrießlich, daß sie nicht von mehrerer Bedeutung gewesen. Der St. Albin im Hausvater war seine zweyte Rolle (30. Aug.), und da riß er aller Herzen so mit sich fort, daß er ihn auf vieles Begehren wiederholen mußte. Auch war der Beyfall, den er als Fürst im Edelknaben erhielt (1. Sept.), groß; man ward von der Güte seines Spiels gerührt. Ariadne auf Naxos mußte auf ausdrückliches Verlangen gegeben werden (2. Sept.), weil man Herrn Böck als Theseus, in der Rolle, die er mit so vielem Beyfall zuerst aufs Theater brachte, sehen wollte, und verkannte auch hier den großen Schauspieler nicht, der er in jeder Rolle ist. Zum letztenmal wiederholte er, wie schon gesagt, den St. Albin. (4. Sept.)"

„Überhäuft mit Geschenken, gekrönt mit Ruhme"[111]), verließ Boeck am 6. September Berlin, das ihm so viel mehr an Beifall und Ehre geschenkt hatte als seine Vaterstadt Wien!

Und nun ging er nach Hamburg, der Stadt seiner Jugenderfolge und -enttäuschungen, deren Bühne er vor jetzt fast sieben Jahren das letztemal betreten hatte[112]). Hier trat er als Graf in Gotters Lustspiel „Jeannette", als Waller in „Marianne", als Fürst im „Edelknaben" und endlich als Guido in Leisewitz' „Julius von Tarent" auf. Am 24. September aber reiste er bereits wieder aus der ihm lieb, ja fast zur zweiten Vaterstadt gewordenen Stadt, nicht ohne auch dort Lorberen geerntet zu haben, und kam am 29. September wieder in Gotha an.

So hatte Boeck denn seine Reise durch Deutschland mit Erfolg und Glück beendet. Er war „in Deutschland bekannter geworden; die allgemeine Achtung, die er sich bereits bei seinem Publikum erworben hatte, ward vergrößert, und seine Talente erwarben ihm täglich neuen Ruhm"[113]).

Doch nicht nur in Hinsicht auf die Persönlichkeit Boecks allein verdiente diese Reise besondere Beachtung, sie war vielmehr von allgemeiner kulturhistorischer Bedeutung insofern,

[110]) S. ob. Nr. 108, Jahrg. 1777, IV. Stück, S. 196 ff.
[111]) S. ob. Nr. 6, S. 120.
[112]) S. ob. Nr. 48.
[113]) S. ob. Nr. 6, S. 121.

als sie die erste Gastspielreise eines Schauspielers in „bestimmten Rollen" darstellte[114]). So sollen denn an dieser Stelle die Betrachtungen nicht fehlen, zu welchen das „Theater-Journal" anläßlich Boecks Reise angeregt worden war, und die der Besprechung von Boecks Berliner Gastspiel vorangesetzt wurden[115]): „Solche Reisen gereichen den Schauspielern und jedem Publikum zum größten Nutzen. Der reisende Schauspieler sieht mehrere gute Leute seiner Profession, und kann sich vielleicht von jedem etwas zu eigen machen; und die, bey denen er auftritt, stehen sicher allemal gut dabey, denn ein schlechter oder mittelmäßiger Mann in seiner Kunst wird nicht reisen, um sich zu zeigen, sondern um zu lernen, und in diesem Fall tritt er an keinem Ort auf. Auch lernt der Reisende zugleich den verschiedenen Geschmack des Publikums kennen. An einem Ort kann ein Schauspieler gefallen, der in einem andern mißfällt; bey allen dem kann doch nur ein Ort recht haben, denn es giebt nur einen guten Geschmack, und dieser kann auch nur auf einerley allgemeine der menschlichen Natur eingepflanzte Grundsätze des Schönen gegründet seyn ...

Auch das Publikum wird von seinem einseitigen Geschmack, worinn es gleichsam eingewiegt worden, zurückgebracht, und lernt mit eigenen Augen sehen. Es wird Vergleichungen anstellen, und hierdurch, wie bekannt, lernt man richtig urteilen. —

Kurz, wenn von allen bedeutenden Gesellschaften immer Einer der besten Glieder auf Reisen wäre, so würde dies, meines Erachtens, das beste Mittel seyn, Publikum und Schauspieler in steter Lust und stetem Feuer zu erhalten. Es würde ein beständiger Wetteyfer unter den Schauspielern erhalten werden; sie würden sich zu übertreffen suchen, und Schauspielkunst und Publikum würden dadurch unendlich gewinnen. Und für die Kasse der Direkteurs? Man weiß ja, wie gut die sich alsdann befindet, wenn was neues von Belang auftritt. — Auf diese Reflexionen brachte mich die jetzige Reise des Herrn Böcks."

Inzwischen hatte Ekhofs Kränklichkeit in bedenklichem Maße zugenommen[116]). Bereits im März 1777 findet sich in seinem „Tagebuch" die Notiz: „Wegen Krankheit zu Hause ge-

[114]) S. ob. Nr. 12, S. 28. Vgl. ob. Nr. 8, S. 54, sowie Nr. 20, Band II, S. 188.
[115]) S. ob. Nr. 108, Jahrg. 1777, IV. Stück, S. 196 ff.
[116]) S. ob. Nr. 6, S. 121. Vgl. Nr. 33, S. 67/82.

blieben“[117]), und im November[118]) „Nebenbuhler, wegen meiner Brustkrankheit Iffland den alten Baron Abslut gespielt.“ Am 18. März 1778 erst, „nach einem letzten Auftreten als Hamlet am 30. Januar 1778“, nahm Ekhof, als bereits totkranker, sterbender Mann, Urlaub und zog nach Remstädt. Aber schon am 10. April steht im „Tagebuch“ wieder zu lesen: „Urlaub auf 3 Monate genommen und nach Remstädt beym Schulmeister Gellert für 10 Rthlr. eingezogen; aber nach 14 Tagen wegen meiner zunehmenden Krankheit wieder in die Stadt ziehen müssen. Die Direction ist ad interim Herrn Böck übertragen“[119]).

Dieser Tatsache hatte auch Reichard in einem Promemoria an den Herzog am 7. April bereits Rechnung tragen müssen und geschrieben[120]), daß „die zunehmende Schwäche meines zeitherigen Mitdirektors, Herrn Ekhof, eine Änderung in der Direktion wahrscheinlich“ machen würde, und ein Schreiben des Generalintendanten von Lenthe berichtet, wie es zu der Ernennung Boecks zum Nachfolger Ekhofs in der Folge kam[121]): Da es Reichard „zu schwer fallen mögte, des Herrn Ekhof Directorial Obliegenheiten, gleichfals gäntzlich zu übernehmen; Und der Herr Böck den ihm von mir geschehenen Antrag, einen Theil der Verrichtungen des Herrn Ekhofs während seiner Entfernung vom Theater zu übernehmen, anzunehmen sich bereit und willig gezeigt hat, so habe ich ihm folgende Verrichtungen übertragen, ... welche Obliegenheiten so der Herr Böck während der 3 Monathlichen Abwesenheit des Herrn Ekhofs übernommen.“

Am 16. Juni aber starb Ekhof. Bei der Trauerfeier, die auf der Bühne des Gothaischen Hoftheaters am 17. Juni abgehalten wurde, brachte Boeck den von Reichard verfaßten Nachruf auf den Verstorbenen zum Vortrag.

Am 3. Oktober darauf, 1778, wurde er durch einen Erlaß des Herzogs[122]) zum regulären Nachfolger Ekhofs, und damit zum ständigen, wirklichen Direktor des Gothaer Hoftheaters (jedoch noch immer mit Reichard gemeinsam) ernannt: „Da durch den tödlichen Hintrit, des Herrn Eckhofs, die Stelle eines Directors,

[117]) S. ob. Nr. 33, S. 159.
[118]) S. ob. Nr. 33, S. 163.
[119]) S. ob. Nr. 33, S. 165 f.
[120]) S. ob. Nr. 33, S. 82.
[121]) S. ob. Nr. 33, S. 84 f.
[122]) S. ob. Nr. 89. Vgl. Nr. 33, S. 91 f.

des hiesigen Hof-Theaters erledigt worden, worauf dan, Se. Herzogligen Durchlaucht, unser gnädigster Herr, geruhet haben, den bishero dieser Stelle ad interim vorgestandenen, Hof Schauspieler, Herrn Johan Michael Boeck, zum würckligen Director, der Hof Schauspieler Geselschaft neben dem Director und Bibliothecarius Herrn Reichard in Gnaden zu ernennen, so wird dieses hiedurch bekandt gemacht, und selbige angewiesen, diesen beyden Directoren, dem Herrn Bibliothecarius Reichard, und Herrn Johan Michael Boeck, in allen Theatralischen Dienst-Angelegenheiten die gebührende Achtung zu erweisen, und die schuldige Folge /: nach Anleitung des zum Durchlesen hiebey liegenden Reglements :/ zu leisten, bey allen aus Dienst Verrichtungen entspringenden Uneinigkeiten, sich zuerst an dieselben zu wenden, und bey Ihnen die Abhelfung ihrer Klagen zu suchen, von Ihnen Anweisung und Unterricht anzunehmen, und durch sie die Befehle, so Se. Herzogligen Durchlaucht der Geselschaft zufließen zu lassen, zu empfangen. Gotha, den 8. Oct. 1778 Carl von Lenthe[123])."

Die Aufgabe, die Boeck übernommen hatte, war keineswegs eine einfache oder gar leichte. Unter Ekhofs Krankheit hatten auch die Direktionsgeschäfte, trotz der großen Energie, mit der dieser bis in seine letzten Tage hinein auf seinem Posten auszuharren versucht hatte, natürlicherweise gelitten. Eine Welle von kleinen und kleinsten, ja oft kleinlichen, nur den Tag angehenden „Verbesserungsvorschlägen", die man unter des leidenden Ekhofs Direktion aufgeschoben hatte, stürzte über den neuen Direktor herein[124]). Der Anfang brachte ihm gleich auch die ungnädige Ablehnung einer Bitte um Erhöhung seines Gehaltes[125]), die in ihrer Begründung, „daß Höchstdieselben auf den mir hierdurch auferlegten beträchtlichen Zuwachs von Verantwortung und Arbeit huldreiche Rücksicht zu nehmen geruhen" möchten, sehr wohl berechtigt erschien. Überhaupt, wie ihn auch die ehrenvolle Ernennung gefreut haben mochte, — viel Freude erlebte er nicht an ihr in dem einen Jahr, das er

---

[123]) Hodermann bringt in seiner „Geschichte des Gothaischen Hoftheaters (s. ob. Nr. 33) noch mehrere andere Aktenstücke, die Boecks Ernennung zum Direktor usw. angehen. Sie sämtliche auch hier noch zu veröffentlichen, wäre zu weitläufig und würde den Fluß der Arbeit stören.

[124]) S. ob. Nr. 33, S. 93. Vgl. Nr. 89.

[125]) S. ob. Nr. 33, S. 92.

diese würdevolle Bürde tragen durfte. Obgleich man lesen konnte[126]), daß „man keinen würdigeren zu dieser wichtigen Stelle wüßte, als Boeck, der durch seine Kunst, durch seine ausgebreiteten theatralischen Kenntnisse, und durch langjährige Erfahrung am meisten in den Stand gesetzt ward, an des großen Eckhof Platz zu treten", verließen nun zahlreiche Schauspieler Gotha, „es verlor nach und nach manchen guten und angenehmen Künstler", wie Iffland schrieb[127]).

Boeck selbst scheint in dieser Zeit von den neu übernommenen Geschäften überaus stark in Anspruch genommen worden zu sein. Vorher aber, am 30. Januar 1778, hatte er noch in der Gothaer Erstaufführung des „Hamlet" als Träger der Titelrolle Triumphe gefeiert: „Am 30. Jan. wurde hier Hamlet zum erstenmal gegeben. Herr Boeck spielte den Hamlet, — eine Rolle die immer sein Wunsch gewesen war — mit allgemeinem Beyfall und wie man es von ihm erwarten konnte", schrieb die Berliner Litteratur und Theaterzeitung[128]) und brachte an der gleichen Stelle „in einem Schreiben an den Herausgeber"[129]) eine ebenso eingehende wie enthusiastische Besprechung des „zweyten Deutschen Hamlets": „Ich muß Ihnen, mein Freund, unverzüglich von einem zweyten Hamlet Nachricht geben, der nach Brockmann unter den deutschen Schauspielern aufgestanden ist. Es ist der Gothaische Hofschauspieler Hr. Boeck, von dem es schon bekannt ist, daß er große Rollen, wo Empfindungen und Leidenschaften die Haupttriebfedern der Handlung sind, meisterlich zu handhaben weiß. Wer den ganzen Karakter Hamlets, alle die Empfindungen und Leidenschaften, die seine Seele bewegen, die Größe seines Verstandes, womit er ihre Macht in Schranken hält und nach seinem blutigen Entzweck regiert; die Schwierigkeit, der tiefsten Schwermut über die Ermordung seines Vaters ein anderes Gewand umzuhängen, um den wahren Zustand seines Herzens nicht kennbar zu machen; die Innigkeit seines Tugendgefühls, seinen bittersten Haß gegen Laster aller Arten, seine tiefe Menschenkenntniß, die Stärke seines Geistes, die nichts erschüttert, die bey dem mit Überlegung, Vorsicht und Klugheit einmal gefaßten Vorsatz beharret, und ins Werk setzt;

---

[126]) S. ob. Nr. 6, S. 121.
[127]) Iffland, Über meine theatralische Laufbahn, Berlin, 1798, S. 37.
[128]) Litteratur- und Theater-Zeitung, Nr. IX, Jahrg. 1778, S. 124 (28. Febr.).
[129]) S. ob. Nr. 128, S. 134 ff.

wer alles dieses, und alle die feinen Züge, alle die feinen Nüancen, die Seele Hamlets von dem ersten Augenblick, da er die Ermordung seines Vaters erfährt, bis zur Vollendung der Rache, in Gedanken und Handlungen durchläuft, genau kennt, wird gestehen müssen, daß diese Rolle große psychologische Kenntnisse voraussetzt, daß sich, um ihr ein vollkommenes Genüge zu leisten, alle geistigen und körperlichen Talente eines g r o ß e n Schauspielers vereinigen müssen, und daß mithin, so wie ich das deutsche Theater kenne, a u ß e r Brockmann und Boeck, schwerlich noch ein Hamlet in Deutschland gefunden werden dürfte." Die ganze folgende Beschreibung der Vorstellung aber hierher zu setzen, würde zu weit führen; so seien nur die einzelnen Stellen herausgegriffen, in denen auf die besondere Bedeutung und überragende Schauspielkunst Boecks hingewiesen wurde: „... Als Hamlet erschien herrschte die tiefste feyerlichste Stille und die stille Schwermuth, die über dem Schauspieler verbreitet lag, schien über die ganze Versammlung einen allgemeinen Schauer auszugießen. Und wie sein gepreßtes beklommnes Herz sich in dem schönen Monolog: ‚O daß doch dieses feste — allzu feste Fleisch schmelzen und in Thränen aufgelöst zerrinnen möchte'[130]), Luft machte, fuhr mir der aus der innigsten schmerzlichsten Wehmuth seines Herzens sich hervorarbeitende Ton der Stimme durch Mark und Bein."

So überschwenglich war Boecks Hamlet aufgenommen und gefeiert worden, und es war in der Tat möglich, ihn noch zehnmal aufzuführen, ein Erfolg, wie er, so stark und unbestritten, durch einen geringeren Vermittler der Kraft und Genialität Shakespeares als Boeck es war, wohl kaum denkbar gewesen wäre.

Auch Schlösser schreibt[131]) von der „unerhörten Wirkung einer 10maligen Aufführung des Werkes in 1½ Jahren (Jan. 1778 bis Juli 1779)", und betont, wenn auch nur indirekt, indem er die Gothaer Hamletaufführung mit der Hamburger vergleicht, die Intensität, die von der Gothaer Aufführung ausgegangen sein muß[132]): „... aber die Gothaer Ereignisse sind fast ebenso schwerwiegend, weil die Umstände dort ungleich weniger günstig waren; das bürgerliche, mit England in steter Berührung befindliche Publikum Hamburgs war ein ganz anderes als das

[130]) Man benutzte die Übersetzung von Bock.
[131]) S. ob. Nr. 40, S. 51.
[132]) S. ob. Nr. 40, S. 51.

des noch immer halb französischen höfischen Gotha. ... Trotzdem ein so starker und unbestrittener Erfolg mit drei Werken ganz neuen Stiles!" Mit den anderen zwei neuesten Werken aber hatte Schlösser an Goethes „Clavigo" und Leisewitz' „Julius von Tarent" gedacht. Und auch in diesen bedeutsamen Aufführungen hatte Boeck, bis in das letzte Jahr seiner Gothaer Zeit, die Werke zu immer neuem Erfolg führen helfen. Von seinem Clavigo, wie von seinem Julius von Tarent (er spielte in beiden Stücken die Titelrollen) hatte der Theater-Kalender sogar Rollenbilder gebracht[133]). „Clavigo" durfte in der Zeit von 1776 bis 1779 zehn Vorstellungen erleben, während dem viel stürmischeren „Julius von Tarent" in der Zeit eines Jahres, von 1777 bis 1778 nur vier Aufführungen beschieden waren.

Geschieht aber hier all dieser bemerkenswerten Erstaufführungen Erwähnung, so darf Gotters „Mariane" in diesem Zusammenhang nicht ungenannt bleiben. Denn sie war es, die „zeitlich wie nach der Anzahl ihrer Aufführungen ... den ersten Platz"[134]) einnahm. War sie auch von den Tragödien des Sturmes und Dranges „weit genug entfernt, so hatte sie doch vor ihnen den gewaltigen Vorzug, durchaus bühnenmöglich zu sein und so dem neuen Geschmacke Bahn brechen zu helfen"[135]). Das Drama blieb von 1775 bis 1779 ohne Unterbrechung auf dem Spielplan und erlebte fünfzehn Vorstellungen. Und auch dieser Tragödie hatte Boeck zu ihrem großen Erfolge verholfen: Sein Waller darin, von dem der Theater-Kalender auch ein Rollenbild brachte[136]), und dessen an dieser Stelle anläßlich der Gastspielreise Boecks durch Deutschland mehrfach Erwähnung geschah, muß, wie sein St. Albin im „Hausvater", unvergleichlich gewesen sein.

Diese schauspielerische Aktivität Boecks sollte sich nun, mit der Übernahme der Direktionsgeschäfte, um ein wesentliches ändern. Von 1779 an mehrten sich in Gotha die Gastspiele auswärtiger Schauspieler in ganz auffallender Weise, „für ein Kunstinstitut, das eigene Kräfte ausbilden soll, niemals ein gutes Zeichen"[137]). Einmal trat sogar ein weiblicher Hamlet auf, dem allerdings nur als sensationelle Episode Beachtung zukam und

---

[133]) S. ob. Nr. 73. Julius von Tarent, Jahrg. 1778; Clavigo, Jahrg. 1779.
[134]) S. ob. Nr. 40, S. 49 f.
[135]) S. ob. Nr. 40, S. 50.
[136]) S. ob. Nr. 73, Jahrg. 1777.
[137]) S. ob. Nr. 33, S. 100.

J. M. Boeck als Clavigo in „Clavigo“
von J. W. Goethe

J. M. Boeck als Julius in dem Trauerspiel
„Julius von Tarent“ von Leisewitz

der von Mad. Abt gespielt wurde. Auch Boeck, der Schauspieldirektor, betrachtete dieses Unterfangen sehr skeptisch und ließ die unternehmungslustige Schauspielerin seinen Unwillen über dieses Wagnis ausdrücklich fühlen; denn, als sie sich eine Waffe zum Duell ausbat, gab Boeck ihr einen „schweren spanischen Sarras", statt eines „kleinen Petit-maître-Degen", den sie verlangt hatte, indem er sagte: „So einer ist ein schlechtes Sinnbild der männlichen Kraft, wovon Hamlet das Ideal ist"[138]). Daß Boeck dies aber etwa aus „brotneidischer Rache" getan haben soll, wie Diebold schreibt[139]), glaubt der Autor nicht annehmen zu dürfen. Vielmehr scheinen ihm die Worte Boecks nur dessen tatsächliche Anschauung von der Rolle des Hamlet auszudrücken[139a]), und die Verweigerung des Petit-maître-Degens einen letzten Versuch darzustellen, dieses eben seiner Anschauung nach jedes künstlerischen Ernstes entbehrende Gastspiel doch noch unterbinden zu können.

Die Häufung der Gastspiele bedeutete wirklich nichts Gutes. Warum aber das Ende so schnell schon kommen sollte, ist bis heute nicht aufgeklärt. Gründe zwar sind zahllose angeführt worden, doch kaum ein einzelner allein würde es verständlich machen oder gar ausreichend begründen können, eine Truppe, ein festgegründetes Theater, wie es das Gothaische Hoftheater darstellte, in so brüsker Weise auseinanderzureißen und damit einen gewichtigen Faktor deutscher Kultur der Vernichtung auszusetzen. Daß der größte und bedeutendere Teil der Schauspieler das Glück hatte — ein Glück, das auch für die Entwicklung der Schauspielkunst in Deutschland von fast unermeßlicher Bedeutung war — an dem aufstrebenden Mannheimer Theater eine Anstellung zu finden, ändert nichts an der Tatsache des herzoglichen Auflösungsbefehls. Finanzielle Gründe konnten wohl kaum bestimmend gewesen sein, „die Geldverhältnisse standen für eine Hofbühne nicht ungünstig"[140]) schreibt auch Hoder-

---

[138]) Beyträge zur Lebensgeschichte des Schauspieldirektor Abbts. Frankfurt und Leipzig 1784, S. 57.

[139]) Bernhard Diebold, Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des 18. Jahrhunderts. Leipzig und Hamburg, 1913, Theatergeschichtl. Forschungen, Bd. 25, S. 138.

[139a]) Auch Brockmann, der erste deutsche Hamlet, spielte diesen nicht als Jüngling, sondern als bereits gereiften, kraftvollen Mann, eine Auffassung, der auch Boeck beigetreten war, so daß diese Äußerung Boecks keineswegs als „Ausrede" aufgefaßt zu werden braucht.

[140]) S. ob. Nr. 33, S. 101 und S. 125 f.

mann, und der Überblick über die Akten der Einnahmen und Ausgaben des Hoftheaters, den Lenthe zusammenstellte, beweist es. Aber auch der andere Grund, mit dem Iffland beispielsweise die Auflösung zu „entschuldigen" suchte[141]), die damalige Regie des Theaters sei nicht bemüht genug gewesen, „mit dem Geiste der Zeit vorwärts zu gehen" erscheint heute zu wenig stichhaltig. Iffland zwar erschien die „gewisse Einförmigkeit, die das Vergnügen stört", und die daraus entstand, als „die wahrscheinlichste Ursache", diese Bühne aufzulösen. Schreibt aber Wagenseil[142]) wieder die Schuld einer Ermüdung des Publikums zu, „wären von Zeit zu Zeit so kleine Reisen (Gastspielreisen) vorgenommen worden, so wäre das Publikum des Schauspiels vielleicht nie satt geworden, das es zu oft sah . . .", so steht dem die Äußerung Ifflands entgegen, der sagte[143]): „Das Publikum verlor dieses Vergnügen sehr ungern."

Ganz unsinnig aber mutet es an, daß der Theaterdirektor Abbt[144]) Boeck die Schuld an der Aufhebung des Gothaer Theaters gibt. Als Veranlassung dieser Maßregel führt Abbt an, daß der eben hereintretende Künstler, der doch bereits ein „ansehnliches Gehalt hatte," von dem Herzog, „der in tiefe, wehmütige Gedanken über den nahen Tod des Erbprinzen Ernst versunken, am Fenster gestanden habe," eine Zulage verlangte. Und „der Anführer des Schauspiels setzte den sonst so gnädigen Fürsten in eine Mißstimmung der Empfindung, daß Boeck sogleich seinen Abschied bekam und das ganze fixierte Theater aufflog."

Schreibt doch auch Hodermann[145]) es wäre „nicht im Sinne historischer Wahrheit, wollte man Reichard oder Boek oder wollte man, wie auch Brandes, den Schauspielern die Schuld an der Auflösung allein zuschieben."

Wahrscheinlich hat Hodermann recht, wenn er als Grund für die Aufhebung des Theaters den Überdruß von Hof und Publikum annimmt[146]): „Gotha hatte sich verausgabt, verausgabt an Gastfreundschaft und Kunstschwärmerei, und als man sich er-

---

[141]) S. ob. Nr. 127, S. 81 f.
[142]) (Wagenseil), Unpartheyische Geschichte des Gothaischen Theaters. Mannheim, 1780, S. 65 f. Vgl. ob. Nr. 33, S. 101.
[143]) S. ob. Nr. 127, S. 82.
[144]) S. ob. Nr. 138, S. 61.
[145]) S. ob. Nr. 33, S. 105.
[146]) S. ob. Nr. 33, S. 105 f.

nüchterte, schlug erklärlicher Weise die Stimmung ins Gegenteil um." So war es wohl auch. Das Gothaer Theater hatte, wie der „Allgemeine deutsche Theateranzeiger"[147]) schrieb, „das Schicksal aller permanenten Bühnen in nicht großen Städten. Publikum und Schauspieler wurden wechselseitig voneinander übersättigt."

Eine Eingabe an den Herzog um Erhaltung des Theaters, die auch Boeck unterzeichnet hatte, blieb ohne Erfolg. Es stand also fest, daß das Theater um Michaelis 1779 aufgelöst werden sollte.

In dieser Zeit aber hatte schon wieder Seyler, in Vorausahnung kommender Dinge, sich an die Truppe herangemacht. Er spielte gerade wöchentlich einmal in Mannheim, und wandte sich nun an ein Mitglied des Gothaischen Hoftheaters, den Schauspieler Meyer, der ihm auch, am 22. März bereits, ein „ganzes Verzeichnis der vorhandenen Kräfte" zusandte und in welchem von Boeck an erster Stelle die Rede war[148]): „Herr Boek, spielt die ersten Charakterrollen; sein Name ist zu bekannt und seine Verdienste entschieden, als daß es nöthig wäre, davon zu erwähnen.

Seine Besoldung für sich und seine Frau ist 18 Thlr. wöchentlich und 9 Klafter Holz." Und weiter unten folgt noch: „Herr Boek und Meyer haben von Ihro Durchlaucht dem Herzog eine lebenslängliche Pension, die aber im Lande verzehrt werden muß, gnädigst erhalten. Man schmeichelt sich aber, der Durchlauchtigste Herzog werde Ihnen ein anerweitiges Engagement erlauben."

Als dann die Auflösung der Bühne wirklich erklärt worden war, bemühte sich auch vor allen andern Gotter in selbstlosester Weise um das Engagement der bedeutenderen Kräfte des Theaters in Mannheim[149]).

Und in der Tat, Dalberg, der junge Mannheimer Intendant, schickte einen Vermittler, den Theaterkassier Sartori, auf ein Schreiben Seylers hin, worin dieser Dalberg die Gothaer Schauspieler empfohlen hatte[150]), nach Gotha, um „die Engagements

---

[147]) Allgemeiner Deutscher Theateranzeiger unter dem 19. Apr. 1811, Nr. 16, S. 70.

[148]) S. ob. Nr. 8, S. 26 ff.

[149]) S. ob. Nr. 33, S. 112 f.

[150]) S. ob. Nr. 8, S. 25.

zu ordnen!" Sartori hatte man besondere „Instruktionen"[151]) mitgegeben, ein Zeichen dafür, wie ernst man die Sache nahm, deren erster Punkt lautete: „Dahin zu sehen, daß Er nachstehende Sujets wo möglich zu beygefügten Gehalten oder darunter engagirt:

> Hr. und Mad. Bök f. 2 000 oder für 2 200. (singt auch und muß daher im Contract zum Sing und Schauspiel engagirt werden"[152]).

Aber gerade Boecks Verpflichtung sollte sich noch lange hinziehen und eine ganz eigene Korrespondenz im Gefolge haben. Sartori hatte anscheinend versucht, ihn auf 1700 Gulden festzulegen, denn in einem Promemoria Boecks vom 26. April 1779 an die Baronin von Lichtenstein, die die Engagements ordnete, schreibt dieser[153]): „Zuerst sind mir und meiner Frau 2000 fl. geboten worden, jetzt soll ich nur 1200 und meine Frau 500 fl. haben." Aber „wenn der Herr Baron von Dalberg mich für 33 Gulden wöchentliche Gage gebrauchen kan, so stehe ich zu Befehl, und wenn meiner Frau Gesundheit sich bessert und sie zu mir nach Mannheim kommen sollte (welches hoffentlich geschiehen wird, sie wird ihren Mann nicht immer allein lassen), so fordere ich 11 Gulden wöchentlich" (für diese) ... „findet aber Herr Baron von Dalberg diese Forderung bey ein paar brauchbaren Subjekten zu groß, ein paar Leute, ohne eben ruhmredig zu seyn, die einer Gesellschaft ein Gesicht geben können, so lasse ich mir's gefallen und kan mich Niemand aufdringen."

Boeck gab nicht nach. Ein Brief der Geheimrätin von Lichtenstein vom 4. Mai[154]) verrät die Möglichkeit auch eines anderen Engagements Boecks (wenn dieses „zweite Angebot" nicht nur ein Druckmittel auf Sartori darstellen sollte). Jedenfalls schrieb sie dort: „Da Boeck von Bondini[155]) engagirt werden soll, ist schnelle Entschließung nötig."

---

[151]) S. ob. Nr. 13, S. 55.

[152]) S. ob. Nr. 8, S. 30.

[153]) S. ob. Nr. 13, S. 59.

[154]) S. ob. Nr. 13, S. 59. Der Brief ist an einen unbekannten Adressaten gerichtet, wahrscheinlich aber an Sartori, mit dem sie ja verhandelte, oder an Seyler selbst.

[155]) Pasqual Bondini war von 1776 an Direktor der Dresdner italienischen Oper, später erhielt er ein kursächsisches Privilegium für Dresden und Leipzig. 1779 wurde er vom böhmischen Adel nach Prag berufen, wo er große Triumphe feierte. Er starb 1789. Boeck wäre wahrscheinlich zu ihm nach Leipzig gegangen.

Doch noch am selben Tage, am 4. Mai 1779, unterschrieb Boeck den Vertrag[156]). Er verpflichtete sich zu den ersten Charakter- und Liebhaberrollen und versprach, alle Rollen, die ihm in den Operetten übertragen würden, und ihm „vermöge seiner Stimme anpassend seien", mit der größten Sorgsamkeit zu studieren und zu spielen. Seine wöchentliche Gage wich nicht viel von seiner Forderung ab, sie betrug 30 Gulden. Außerdem erhielt er einen Vorschuß von 52 Karolinen (= 572 Gulden).

Seine Frau, die kränkelte, begleitete ihn nicht, sie blieb in Gotha zurück, „sie will mit den Kindern von ihrer Pension, 200 Thaler, in Gotha leben", hatte schon die Geheimrätin von Lichtenstein geschrieben[157]).

Am 24. September endeten die Vorstellungen in Gotha und die Künstler traten ihre Reise nach Mannheim an. „Sie können nunmehr eine Bühne mehr auf die Liste der verloschenen setzen, die hiesige", hatte das Theater Journal am 18. März 1779 aus Gotha berichtet[158]).

In Mannheim nun fanden die Schauspieler ergiebigsten Boden vor, eine Tatsache, die ihre in den letzten Gothaer Jahren aufs äußerste deprimierte, ja fast verloren gegangene künstlerische Initiative sowohl, wie den Elan und die geistige Stoßkraft wieder neu festigte und stärkte. Es war tatsächlich so, wie das Pfalzbairische Museum schrieb[159]): „Das Publikum nimmt Antheil an dem Schauspiele ... Auch die Schauspieler werden hier mit Achtung behandelt; dem gesitteten Schauspieler stehen von jeher die besten Häuser der Stadt offen."

Iffland hat in seinen Lebenserinnerungen[160]) die Ankunft der Künstler in Mannheim, sowie den Eindruck, den die aufstrebende Stadt und deren bedeutendste künstlerische Exponenten, wie Dalberg, Schwan[161]) oder Gemmingen[162]) auf sie machte, aus-

---

156) S. ob. Nr. 13, S. 60.
157) S. ob. Nr. 13, S. 59.
158) S. ob. Nr. 108, XI. Stück, S. 85.
159) Pfalzbairisches Museum, Bd. IV, 1786/87, S. 74.
160) S. ob. Nr. 127, S. 91 f.
161) Christian Friedrich Schwan, (1733—1815) Buchhändler zu Mannheim. Er war viel gereist und besaß eine große praktische Erfahrung. Seinem Einfluß vor allem war die Annahme der Schiller'schen „Räuber" durch Dalberg zu verdanken. Schwan verlegte auch noch eine Anzahl weiterer Werke von Schiller, wie „Fiesko" und „Kabale und Liebe".
162) Otto Heinrich Freiherr von Gemmingen, (1755—1836) Schriftsteller, verfaßte das vielgespielte Schauspiel „Der deutsche Hausvater", nach Diderots Vorbild „Père de famille" u. a.

führlich beschrieben. Sie „trafen am 2. Oktober 1779 in Mannheim ein, stiegen im ‚goldenen Bock' ab, und wurden noch denselben Abend von Hrn. von Dalberg auf den Vauxhall geführt, den auch der Churfürst besuchte"[163]).

Tags darauf versammelte Dalberg „diejenigen Mitglieder, mit denen etwas zu überlegen war", und unter denen sich auch Boeck befand, „bei sich. Jeder durfte von seinen Wünschen reden, wurde nicht nur gehört, sondern man suchte ihm zu begegnen"[164]).

Hier in Mannheim nun erhielt Boeck nach der endgültigen Festlegung des Vertrages zunächst 1400 Gulden, wie es im Gagenetat vorgesehen war, im Kontrakt vom 1. Oktober 1781 jedoch schon wurde diese Summe auf 1560 Gulden erhöht[165]), eine Gage, die seiner Forderung sehr nahe kam, und für die er „Helden und erste Liebhaber in Trauer- und Lustspielen" darzustellen hatte.

In der Eröffnungsvorstellung, die am 7. Oktober mit Goldonis „Geschwind, eh' es Jemand erfährt" stattfand, wirkte Boeck noch nicht mit. Dafür aber erschien er in der zweiten Aufführung, am 10. Oktober, in seiner Glanzrolle als Hamlet, und tagelang vorher schon war das ganze künstlerisch interessierte Mannheim gespannt auf dieses erste Auftreten des berühmten neuen Schauspielers. Charakteristisch dafür war ein Brief aus Mannheim an das Theater-Journal, der vom 8. Oktober 1779 datiert ist, also zwei Tage vor der Aufführung geschrieben wurde[166]): „Uebermorgen ist Hamlet, ich freue mich recht, den berühmten Böck in dieser Rolle zu sehen." Und Boeck spielte ihn nicht nur „mit Beyfall"[167]), sondern er wurde sogar „als ausgezeichnet belobt"[168]).

Und überhaupt, so schwer es auch den Übrigen fallen mußte, zu Beginn der Mannheimer Zeit dem Publikum zu gefallen, dem „das Spiel der neuen Schauspieler fremd war" und das „noch an den Ton der kurz vorher gescheiterten Seylerschen Gesellschaft gewöhnt" war[169]), sowie an den der Marchandschen

[163]) S. ob. Nr. 12, S. 48. (Der Kurfürst war gerade von München auf einige Zeit wieder nach Mannheim gekommen. Vgl. ob. Nr. 8, S. 41.)
[164]) S. ob. Nr. 127, S. 91.
[165]) S. ob. Nr. 12, S. 47. Vgl. ob. Nr. 8, S. 46, sowie Nr. 13, S. 304 (I).
[166]) S. ob. Nr. 108, Jahrg. 1780, XV. Stück, S. 132 ff.
[167]) S. ob. Nr. 159, Jahrg. 1785/86, Bd. III, S. 358.
[168]) S. ob. Nr. 12, S. 52.
[169]) S. ob. Nr. 6, S. 125.

Gesellschaft, die „entschieden französische Färbung gezeigt" hatte[170]), — Boeck war es gelungen, bereits in den ersten Vorstellungen die Herzen der Mannheimer für sich zu gewinnen. Eine Tatsache, die eine selbst nur kurze Zusammenstellung der Besprechungen im „Pfalzbairischen Museum" beweist[171]), denen zufolge er bei seinem zweiten Auftreten, in der Vorstellung am 24. Oktober, als Leontino in Brandes' Trauerspiel „Olivia" „mit äußerstem Beyfall", am 16. November in Gotters Duodrama „Medea" den Jason, eine seiner Glanzrollen, „mit dem gländzensten Beyfalle"[171a]) spielte. Bereits am 18. November wieder trat er als Richard in Weißes „Richard III." auf und wiederum war die Kritik von seinem Spiel entzückt: „Herr Boeck spielte heute meisterhaft"[171b]).

Auch in den Novitäten, die nun folgten, im „Familienstolz" beispielsweise, „gefiel sein Assessor Langen sehr", und vor allem in Cumberlands „Westindier" wurde sein Belcour als „vortreflich" gelobt[171c]).

So hatte Boeck künstlerische Anerkennung und ehrlichen Beifall schon zu Beginn seiner Mannheimer Tätigkeit in reichem Maße gefunden. Sein Ehrgeiz als Künstler war durch die Übertragung zahlreicher großer Aufgaben befriedigt worden. Die Anwesenheit des Kurfürsten selbst in Mannheim bildete kein geringes „aufmunterndes Moment" und Stimulans. Boeck fühlte sich wohl in Mannheim. Auch ein Zusammenstoß mit Dalberg, den er anläßlich der pflichtmäßigen Meinungsäußerung aller Schauspieler zu den von Seyler entworfenen „Theatergesetzen"[172]) im Frühjahr 1780 hatte, änderte nichts an dieser glücklichen Zufriedenheit, in der Boeck hier lebte und wirkte. Wahrscheinlich kam auch damals dieser Äußerung Boecks kaum die Bedeutung zu, die man später vielfach in ihr erblicken wollte[173]), vielmehr erscheint es, als sei sie nur eine vorübergehende Aufwallung des ehemaligen Direktors und weitgereisten, erfahrenen Künstlers gewesen, den allerdings die, gegenüber den Theatern und Bühnen seiner Lehr- und Wanderjahre, allzu akademische,

---

170) S. ob. Nr. 12, S. 53.
171) S. ob. Nr. 159, Jahrg. 1785/86, Bd. III, S. 360.
171a) S. ob. Nr. 159, Jahrg. 1785/86, Bd. III, S. 363 f.
171b) S. ob. Nr. 171a, S. 364.
171c) S. ob. Nr. 171a, S. 369 f.
172) S. ob. Nr. 12, S. 321 ff.
173) S. ob. Nr. 8, S. 67 f.

vielleicht sogar pedantisch anmutende Art Dalbergs, wie er die Zügel als Intendant an seiner Bühne hielt, nicht entzücken konnte. Dalberg nämlich hatte von den Schauspielern ihre schriftliche Meinung über Seylers Theatergesetze verlangt und „fast alle erklärten sich einverstanden nur Böck nicht. In seinem Gutachten äußerte er, daß er alle Gesetze für überflüssig erachte. Man habe dem Hamburger Theater Gesetze geben wollen, aber nur Schröder, der Direktor, habe sie unterschrieben, die ganze Gesellschaft sich dagegen erklärt. Er berief sich auf Ekhof, einen Mann, der gewiß gewußt hätte, was Theater sei, der die in Gotha erlassenen Gesetze belacht, sie in den Schrank eingeschlossen und niemals Gebrauch davon gemacht habe“[174]). Dalbergs Antwort darauf war zwar kalt und sachlich, aber doch gar nicht geeignet, den Zwiespalt und die Kluft der Meinungen weiter zu vertiefen. So darf sie hier auch, schon aus Gründen der Vollständigkeit wie der Ehrlichkeit, nicht fehlen[175]): „Was eine ganze Gesellschaft beschließt und stillschweigend anerkennt, muß sich ein einzelnes Mitglied derselben Gesellschaft nach allen Regeln der Vernunft und Billigkeit gefallen lassen; Sie allein, Herr Boek, wollen Einwendungen gegen Gesetze machen, wovon Ordnung und Erhaltung eines gesitteten Theaters allein abhängt; Sie (allein) glauben also, daß eine Schauspielergesellschaft keine Gesetze, keine Strafe brauche; ich glaube es nicht. Was an anderen Orten desfalls geschehen und noch geschieht, beweist uns höchstens soviel, daß anderwärtige Intendanzen und Theaterdirectionen sehr gut und nachgiebig gewesen sein müssen, oder es noch sind, um Schauspieler oder Schauspielerinnen willkürlich ohne vorgeschriebene Gesetze schalten und walten zu lassen, und ihnen bei Vergehungen keine zweckmäßige Strafen anzusetzen. So lang mir die Intendance von Seiten des Kurfürsten wird anvertraut bleiben, so lange werde ich auf Erfüllung und genaue Festhaltung derer aus höherem Befehl zugewiesenen Gesetze, die die ganze Gesellschaft anerkannt hat, festhalten.

Wer gerechte Klagen gegen den Director Seyler hat, wird jedesmal hinlängliche Satisfaction von Seiten der Intendance erhalten.

Ihr bisheriges Wohlverhalten setzt Sie ohnehin aus dem Ver-

---

[174]) S. ob. Nr. 10, S. 410. Vgl. ob. Nr. 8, S. 67 f.
[175]) S. ob. Nr. 8, S. 68 f.

dacht, als wollten Sie allein den durch die neuen Theatergesetze zu erzielenden guten Endzweck vereiteln." —

Zu Ostern 1781 verließen der Direktor Seyler mit seiner Frau, und kurze Zeit später auch das Ehepaar Brandes die Mannheimer Bühne[176]), und Dalberg übernahm nun selbst die künstlerische Oberleitung. Er schuf eine durchaus veränderte Organisation: „Er legte die exekutive Gewalt, die Leitung aller künstlerischen Arbeiten und die Verantwortung dafür in die Hand einer einzigen Person und auf dauernde Zeit"[177]). Er stützte aber auch die „künstlerische Autorität auf das allgemeine Vertrauen" und ließ diesen „Regisseur", oder, wie er damals benannt wurde, den „ersten Ausschuß" vom Gesamtpersonal wählen. Der „zweite Ausschuß", ein Wochenregisseur, wechselte vierteljährlich und zwar unter den angesehensten Mitgliedern des Theaters[177a]).

Am 15. Mai 1781 wurde Boeck zum „zweiten Ausschuß" ernannt[178]), nachdem zum ständigen Regisseur der Schauspieler Meyer[179]) gewählt worden war. Nach Ablauf der drei Monate, während denen Boeck das Amt verwaltet hatte, bestätigte Dalberg ihn nicht nur in seinem Amt, sondern er verlängerte sogar die Tätigkeitsdauer des „zweiten Ausschusses" auf ein halbes Jahr, um Boeck möglichst lange in dieser Stellung halten zu können. Aber nicht nur diese letztere „besondere Verfügung", sondern auch die bloße Beibehaltung Boecks allein auf diesem Posten für ein weiteres Vierteljahr, — womit Dalberg dem welterfahrenen Manne sowohl seine Zufriedenheit wie seine ehrliche Wertschätzung ausdrückte[179a]), erweckte den Neid und die Miß-

---

[176]) Über die Gründe s. ob. Nr. 8, S. 71 f. Vgl. a. ob. Nr. 12, S. 58 f. Auch Boeck war indirekt an der Ursache des Wegganges beteiligt. Darüber s. ob. Nr. 8, S. 538 ff.

[177]) S. ob. Nr. 12, S. 60.

[177a]) S. ob. Nr. 12, S. 60.

[178]) S. ob. Nr. 8, S. 84. Vgl. Nr. 13, S. 197.

[179]) Wilhelm Christian Dietrich Meyer (1749—1783); er war Regisseur der Mannheimer Bühne und der erste Herrmann in den „Räubern". Bekannt wurde sein Name durch seine Freundschaft mit Schiller.

[179a]) Die Ansicht Martersteigs (s. ob. Nr. 10, S. 420), Dalberg habe mit dieser Ernennung „dem leichtverletzten Böck" nur „ein Pflaster" auflegen wollen, beruht ohne Zweifel nur auf einer Vermutung. Bei den andauernden Erfolgen Boecks zu jener Zeit und dem Verhalten Dalbergs kommt der Ansicht, daß es sich um wahrhafte Anerkennung und Wertschätzung gehandelt habe, doch weit mehr Wahrscheinlichkeit zu.

gunst der jungen „Stürmer und Dränger" des Theaters, des Freundes-Kleeblattes Iffland, Beil[180]) und Beck[181]), die hier in Mannheim, unter Dalberg, sich ihren ehemaligen Direktor als „Vorgesezten irgend einer Art durchaus verbeten" hatten[182]), und nun, am 22. August ein überaus pathetisches Schreiben an den Intendanten richteten, in welchem sie gegen diese „Bevorzugung" ihres Kollegen protestierten, oder besser: intrigierten. Denn gerade dieser Brief, der uns erhalten geblieben ist, war, wie kaum ein zweiter, ein Musterbeispiel für die an den Theatern stets beliebten Rankünen und Intrigen. Und so unbedeutend an sich auch die ganze Angelegenheit gewesen sein mochte, sie bildete dennoch die Ursache, daß Boeck sich von nun an von dem eigentlichen „Komödiantenleben" mehr und mehr zurückzog.

Dalberg zwar hatte sich als wirklicher Edelmann erwiesen; er hatte auf die Einflüsterungen und Vorstellungen nicht einmal geantwortet! Boeck selbst aber machte diesem unangenehmen Zwischenfall auf äußerst diskrete und angenehme Art ein Ende: Als er am 10. Oktober zur Ausschuß-Sitzung eingeladen wurde, schrieb er an den Regisseur Meyer ein „Billet"[183]), in dem er bat, ihn von seinem Amte zu dispensieren: „Ich habe die Theater-Geschäfte meiner Gesundheit wegen niedergelegt, weil ich eine Kur gebrauche, die mir nicht erlaubt, mich mit mehr als meiner Rolle zu befassen, wenn ich anders diesen Winter nicht zu liegen kommen will. Ich nehme also auch in Zukunft keinen Theil am Ausschuß."

Seine Bitte fand gnädiges Gehör[184]), mit dem Zusatz jedoch, daß „man sich ferner seinen Beirath in allen Fällen, die das

---

[180]) Johann David Beil (1754—1794); er war ein hervorragender Charakterspieler, als solcher der erste Muley Hassan in „Fiesko", der erste Musikus Miller in „Kabale und Liebe". In den „Räubern" spielte er den Schweizer. Er war auch als Dramatiker tätig. Über ihn s. ob. Nr. 1.

[181]) Heinrich Beck (1760—1803); er war der erste Kosinsky in den „Räubern". Er hatte sich bereits in Gotha eng an Iffland und Beil angeschlossen, und war in Mannheim auch mit Schiller befreundet. Hier heiratete er die Schauspielerin Karoline Ziegler, und wurde später, 1797, zum Regisseur ernannt. Kurze Zeit war er sogar Schauspieldirektor des Münchener Hoftheaters. Über ihn s. ob. Nr. 4.

[182]) S. ob. Nr. 8, S. 95.

[183]) S. ob. Nr. 10, S. 41.

[184]) S. ob. Nr. 10, S. 42 f. Vgl. ob. Nr. 8, S. 100 f.

Beste des Theaters angehen, ausdrücklich" vorbehalte, und an seine Stelle trat nun — Iffland.

Das Jahr 1782 brachte zu seinem Beginn, am 18. Januar, die erste „Räuber"-Aufführung, der Boeck seine Bekanntschaft mit Friedrich Schiller zu danken hatte. Er spielte den Räuberhauptmann Karl Moor, und vorher schon hatte Schiller in einem Brief an Dalberg geschrieben[185]): „Auf meinen Räuber Moor bin ich im höchsten Grade begierig und von Herrn Bök, der ihn ja vorstellen soll, hör ich nichts als Gutes". Diese Aufführung sollte ihm recht geben und begeistert schrieb er an Dalberg[186]): „Ich werde hier (im ‚Wirtembergischen Repertorium der Literatur') die drei trefflichen Spieler, H. Iffland, H. Boek und H. Beil vorzüglich zu karakterisieren suchen."

Und Boeck hatte sich auch nicht zu beklagen. Die lobende Kritik, die Schiller über ihn niederschrieb[187]), war von ehrlicher Anerkennung diktiert: „Hr. Boeck als Räuberhauptmann erfüllte seine Rolle, so weit es dem Schauspieler möglich war, immer auf der Folter des Affekts gespannt zu liegen. In der mitternächtlichen Scene am Thurme hör ich ihn noch, neben dem Vater kniend mit aller pathetischen Sprache den Mond und die Sterne beschwören", und nur bedauernd erwähnte er, „daß Herr Boeck für seine Rolle nicht genug Person" hatte und schreibt weiter: „Ich hatte mir den Räuber hager und groß gedacht." Auch I. Minor in seiner Schillerbiographie[188]) bestätigt, daß, abgesehen von der Figur, Boeck „ein Karl Moor nach Schillers Geschmack" gewesen sei, „welcher namentlich den Stellen gerecht wurde, die Gefühl und Leidenschaft verlangten."

Doch nicht nur bei einer „Theaterbekanntschaft" zwischen Schiller und Boeck sollte es bleiben, auch außerhalb des Theaters fanden sich der nun schon vierzigjährige Schauspieler und der um vieles jüngere Dichter zusammen. „In Gesellschaft der Beck, Iffland, Boeck soll er manchen Abend zugebracht haben", schreibt Minor[189]), und wenn es Jahre später, nach der Ent-

---

185) Schillers Briefe, herausgegeb. und mit Anmerkungen vers. von Fritz Jonas, Stuttgart, 1892. Bd. I, S. 52 (23. Brief).

186) S. ebenda, S. 54 (26. Brief).

187) Schillers sämtliche Werke, Säkular-Ausgabe, Stuttgart, Bd. 16, S. 40. Vgl. ob. Nr. 12, S. 68 f.

188) I. Minor, Schiller, 2 Bände, Berlin, 1890. Bd. I, S. 404.

189) S. ob. Nr. 188, Bd. II, S. 192.

lassung Schillers als „Theaterdichter", zu einem so peinlichen und gewalttätigen Abbruch der Beziehungen zwischen Boeck und Schiller kam, so war die Schuld daran gewiß nicht nur auf einer Seite allein zu suchen. —

In den nun folgenden Jahren alterte Boeck überraschend schnell, mochten nun „häuslicher Verdruß"[190]) oder Krankheiten die Schuld daran tragen; diese Umstände jedenfalls mögen zweifellos die Ursachen davon gewesen sein, daß Boeck den mißgünstigen Kabalen und Intrigen des geschäftigen Iffland und seiner Freunde nicht mehr mit seiner altgewohnten Ruhe und Sicherheit gegenüberstand, vielmehr so stark unter diesen litt, sie so schwer empfand, daß es, durch das Mißtrauen und die Reizbarkeit, die von ihm Besitz ergriffen hatten, im Januar 1783 noch einmal zu einem Zwischenfall kam. Bei der Austeilung der Rollen des „Franz von Sickingen" hatte er die Titelrolle, die Beil zugeteilt worden war, für sich reklamiert, von Dalberg aber einen abschlägigen Bescheid erhalten[191]). Hatte aber schon im Jahre 1781 Beck in einem Schreiben an Dalberg[192]) unter Hinweis auf Boecks Alter den Waller in Gotters „Mariane" für sich gefordert, — eine frühere Glanzrolle Boecks! — und hatte Boeck damals nicht nur geschwiegen, sondern in freundschaftlichster Weise dem Jüngeren selbst die Rolle angeboten und abgegeben, so mußte die Tatsache, vor die er jetzt als eine vollzogene gestellt wurde, ihm als ein Eingriff in seine eigensten künstlerischen Rechte erscheinen. Und dies um so mehr, als selbst Dalberg mit der Zuteilung der Rolle an Beil dieses Mal gleichsam von ihm abgerückt war und gegen ihn Partei ergriffen hatte, er, der den ähnlichen Vorgang früher bei Beck nur bedingt nicht geahndet hatte[193]).

Aus dieser Lage, auch von dem ihm bisher stets wohlgeneigten Intendanten im Stich gelassen, sah Boeck keinen anderen Ausweg, als seinen Vertrag zu kündigen. Und erst einer Vermittlungsaktion seiner Freunde gelang es, „diesen Schritt zurück zu lenken"[194]). Am 23. Januar 1783 erhielt Boeck von der Intendanz eine Erneuerung seines Vertrags „bis auf das Jahr 1784

[190]) S. ob. Nr. 8, S. 212.
[191]) S. ob. Nr. 10, S. 433.
[192]) S. ob. Nr. 10, S. 12 ff.
[193]) S. ob. Nr. 10, S. 14.
[194]) S. ob. Nr. 10, S. 433.

den 1. October“[195]) zugeschickt und damit hatte diese peinliche Angelegenheit ihr Ende gefunden. Für Boeck aber war dies doch der unmittelbare Anlaß gewesen, sich nunmehr von den „gemeinsamen Interessen des Theaters“ fast völlig zurückzuziehen. Nur den alle vier Wochen einmal stattfindenden Sitzungen des „großen Ausschusses“, dem er angehörte, wohnte er bis Juni 1785 noch bei, und manche gute künstlerische Anregung hatte man seinem Rat zu verdanken. Sein Vorschlag, „die feinen Konversationsstücke künftig solange vor einem kleinen Zirkel von Kennern zu probiren, bis an ihrem runden Gang gar nichts mehr auszusetzen sei“[196]), stellte damals, so unverständlich dies heute auch erscheint, durchaus noch eine Neuerung dar, und wurde als solche „einmüthig gutgeheißen“.

Im Herbst desselben Jahres, am 1. September 1783, begann Schiller seine Tätigkeit als „Mannheimer Theaterdichter“ und vom 15. Oktober bis zum 14. Mai des folgenden Jahres nahm er an sämtlichen Sitzungen des „großen Ausschusses“ teil[197]). Auch Boeck erschien nun wieder, und wenn auch ein unbedingter Zusammenhang zwischen seiner neuerlichen Anteilnahme an dem Theater und Schillers Tätigkeit am Nationaltheater nicht mehr zu beweisen ist, — allzu abwegig erscheint diese Version nicht. Wahrscheinlich hatte sich der alternde Schauspieler von dem jungen stürmischen Dichter der „Räuber“ eine Auffrischung des ihm zu „akademisch“ erscheinenden Mannheimer „Theaterblutes“ erhofft. Aber der Dramaturg Schiller enttäuschte ihn. Die Uraufführung des „Fiesko“ allerdings, am 11. Januar 1784, brachte ihm zwar wieder einen großen Erfolg. Selbst Dalberg, der strenge Kritiker, hob in seiner Kritik „die Abwechslung und Auseinandersetzung“, mit der Boeck die Hauptszenen spielte, sowie „die Feinheiten, die er in der Bürgerscene vorzüglich angebracht hat“ lobend hervor[198]). Das Stück aber vermochte sich nicht lange auf dem Spielplan zu halten. Auch Minor in seiner Biographie Schillers schreibt[199]): „Trotzdem die Hauptrolle von Boeck vortrefflich gegeben wurde ... blieb doch ein durchschlagender Erfolg des ganzen Stückes aus.“ Nur dreimal noch wurde es in diesem

[195]) S. ob. Nr. 10, S. 121.
[196]) S. ob. Nr. 10, S. 199.
[197]) S. ob. Nr. 12, S. 74. Vgl. ob. Nr. 10, S. 207 ff.
[198]) S. ob. Nr. 10, S. 238.
[199]) S. ob. Nr. 188, Bd. II, S. 206.

Jahre aufgeführt und verschwand dann bis zum Jahre 1812 völlig vom Repertoire.

Dafür fand Schillers am 15. April des gleichen Jahres uraufgeführte „Luise Millerin", die Iffland in das modischer klingende „Kabale und Liebe" umgetauft hatte, einen größeren Beifall als Leisewitz' „Guido von Tarent", von dem Dalberg bemerkt hatte[200]), daß „die Vorstellung ... im Ganzen die Wirkung nicht hervor"-gebracht habe, „die man sich beim Lesen davon versprechen konnte". Auch Boeck fand sich mit dem Präsidenten Walter weit besser ab als mit dem Guido, der von Dalberg als „zu weltmännisch" und „zu wenig wild und roh" getadelt wurde. Trotzdem brachte die Aufeinanderfolge dieser erregenden Neuaufführungen eine ebensolche Serie von Erfolgen für Boecks Künstlertum mit sich, und dieser Aufmunterung gelang es auch, Boecks Interesse am Mannheimer Theater, wenn auch nur für kurze Zeit, wieder aufleben zu lassen. So wurde er am 1. Mai, nach dreijähriger Pause, noch einmal zum „zweiten Ausschuß" ernannt[201]).

Diesem Wiederaufflammen aber sollte nur kurze Dauer beschieden sein. Dalbergs Jagd nach neuen Stücken schreckte vor allem Boeck ab. Schreibt doch auch Minor[201a]): „Im Jahre 1783 wurden 32, im Jahre 1784 wurden 30 neue Stücke gegeben, ... die Schauspieler, welche ihre beste Zeit und Kraft größtenteils an schwache Lustspiele wenden mußten, hatten das Gefühl, als bloße Maschinen der Kasse und nicht der Kunst zu dienen. ... Die Auswahl der Novitäten wurde dem Bedürfnis, der Mode, dem Zufall überlassen und so fehlte es auch dem Repertoire an jedem Plan." Noch zweimal, als Götz von Berlichingen in Goethes „buntscheckigem Ritterschauspiel", das am 17. Februar 1786 in Mannheim erstaufgeführt wurde, und als Marquis Posa in Schillers „Don Carlos", der am 6. April 1788 erst erschien, feierte Boeck Triumphe. Trierweiler in seiner „Schaubühne"[202])

---

[200]) S. ob. Nr. 10, S. 242 f.

[201]) S. ob. Nr. 13, S. 198.

[201a]) S. ob. Nr. 188, S. 225.

[202]) Tagebuch der Mannheimer Schaubühne, herausgegeb. von Trierweiler, 2 Bände, 1786 und 1787. Bd. I, S. 45. — Trierweiler war ehemaliger Hauptmann. Er starb schon 1788. Knudsen nennt ihn einen „literarischen Gernegroß" (s. ob. Nr. 4, S. 66, A. 2). Auch die Schauspieler seiner Zeit scheinen nicht viel von ihm gehalten zu haben. So schreibt Beck einmal (an Gotter, 1. März 1787): „Die Trierweilerschen Nachrichten sind Schmiererey. Ich schikte sie Ihnen — als Comedien-

schrieb von seinem Götz, daß er ihn „mit allgemeinem Beifall" gespielt habe, und nicht ohne einen gewissen Reiz ist es auch, zu lesen, was eine Urenkelin des Mannes mit der eisernen Hand selbst, ein Fräulein von Berlichingen, über Boeck sagte[203]), und zwar in einem Gespräch mit dem Dichter und Schriftsteller Friedrich von Matthisson. Als dieser nämlich ihren berühmten Ahnherrn pries, war sie „von ihrer Seite unerschöpflich in Lobsprüchen zur Ehre meines Freundes Böck", so schreibt Matthisson, „der, ihrem Urtheile nach den edlen Ritter ganz im Geiste seines überkräftigen Zeitalters auf der Bühne darstellte". Auch sein Marquis Posa wurde, im Gegensatz zu Ifflands Darstellung des Königs, als „vortrefflich" und „meisterhaft" bezeichnet[204]). Schiller selbst schrieb am 25. April 1788 an seinen Freund Körner[204a]) über die Aufführung: „Iffland soll den König geheult, Bök den Marquis aber gut vorzüglich gut gespielt haben."

Als am 1. Juni 1786 Shakespeares „Macbeth" in Dalbergs Bearbeitung erschien, worin Boeck die Titelrolle spielte, „gefiel das Stück nicht. Die Zuschauer waren kalt; diese Kälte theilte sich nach und nach den Schauspielern mit, und so war die ganze Vorstellung lau"[205]). Dagegen erzielten Stücke wie Schröders „Stille Wasser sind betrüglich", „Lilla oder Schönheit und Tugend" von Martin, „Armuth und Hoffart" von Beil, oder gar Dalbergs nach dem Französischen bearbeitetes Schauspiel „Die Schule der Väter" ungeheure Erfolge.

So ergab sich denn in der Folge daraus, was Minor beschreibt[206]): „Das bürgerliche Rührstück mit moralischer Tendenz, nicht im Sinne Schillers, sondern in dem Ifflands, erschien von da ab als die Hauptaufgabe des Mannheimer Nationaltheaters." Die Schauspieler selbst waren unzufrieden mit der

---

zettel, und um über Dramat: zu lachen. Was nur einiger Maassen vernünftig ist — ist nicht von ihm"; an Rahbek (1787): „elende Dramaturgie," „fast lauter Lob der Schauspieler aus Furcht — und Tadel der Dichter aus unverschämter Dreistigkeit gegen Abwesende." (S. ebenda.)

[203]) Carl Speyer, Friedrich von Matthissons Besuch in der Kurpfalz (1785 und 1786) im „Pfälzischen Museum", Jahrg. 1926, Heft 9/10. Entnommen der „Ausgabe letzter Hand" der „Schriften von Friedrich von Matthisson, Bd. II, Zürich, bei Orell, Füssli und Compagnie, 1825". Wahrscheinlich hatte sich Matthisson während seines Mannheimer Aufenthaltes mit Boeck angefreundet.

[204]) S. ob. Nr. 202, Bd. II, S. 288.

[204a]) S. ob. Nr. 185, Bd. II, S. 52 (266. Brief).

[205]) S. ob. Nr. 12, S. 103.

[206]) S. ob. Nr. 188, S. 228.

Leitung und es war nur typisch für den Geist, der unter den Künstlern herrschte, wenn der, gewiß rührige, jugendliche Beck an seinen Freund, den Dänen Rahbek schrieb[207]): „Herr von Dalberg hat weder den Willen noch die Kraft, das Ganze nach Gebühr ordnen zu können."

Vom Juni 1785 an zog sich Boeck auch von den Sitzungen des „großen Ausschusses" wieder zurück. (Sein Name findet sich das letztemal in der 24. Sitzung vom 17. Juni 1785.)[208]) Seine Freude und sein Interesse an Mannheim und seinem Theater waren jetzt endgültig erloschen und einer Teilnahmslosigkeit gewichen, die ihn bis zu seinem Tod nicht mehr losließ und von jeder engeren Berührung mit der Welt des Theaters fernhielt. Und dies noch um so mehr, als sich auch gerade in dieser Zeit, nur wenige Monate vorher, im Februar 1785, der Zwischenfall ereignet hatte, der zu dem völligen Bruch zwischen Boeck und Schiller führte. In seinem „Repertorium des Mannheimer Nationaltheaters"[208a]) hatte Schiller unter dem 27. Februar 1785 Boeck in einer Rolle abfällig beurteilt: „Herr Boek mißfiel mir in der Rolle des Edgar. (In Shakespeares „König Lear".) Er ist zu kalt, und wo er den wahnsinnigen Tom spielt, schadet er der tragischen Rührung." Die Frage, ob dieser Tadel zu Recht oder Unrecht geschah, soll hier nicht erörtert werden. Boeck jedenfalls, der Reizbare und Temperamentvolle, geriet über diese schlechte Kritik in ungeheure Aufregung. Er zog weder in Betracht, daß Schiller ihn ja im „Repertorium" unterm 2. Februar in seiner Rolle als Graf Essex nicht nur wohlwollend beurteilt, sondern weit über alle andern gestellt hatte[209]), noch dachte er daran, daß auch die tadelnde Betrachtung Schillers nur die eines ihm gut gesinnten, wohlmeinenden Freundes sein

---

[207]) S. ob. Nr. 188, S. 252. Knut Lyne Rahbek (1760—1830), dänischer Dichter und Schriftsteller. War besonders mit Heinrich Beck befreundet. Über ihn: K. L. Rahbek, Erinnerungen aus meinem Leben. Deutsch von L. Kruse, Leipzig 1829. 2 Bde.

[208]) S. ob. Nr. 10, S. 288.

[208a]) Rheinische Thalia, herausgegeb. von Schiller. I. Bd., 1.—4. Heft, 1785, 1. Heft, S. 189. — Das „Repertorium" besprach jedoch nur die Vorstellungen von Neujahr bis zum 3. März 1785.

[209]) S. ob. Nr. 208a, 1. Heft, S. 189. „2. Febr. Herr Boeck, als Graf Essex, spielte meisterhaft. Ich habe ihn nur im Fiesko größer gesehen. Seine wahrhaft hohe Darstellung der Rolle ließ dem Publikum nichts mehr zu wünschen übrig. Herrn Boeks Verdienst war um so hervorstechender, je mehr einige andere Ritter vom Hosenbande vernachlässigten."

konnte. Im Gegenteil, gerade dieser letztere Umstand, daß ein Freund es vermochte, ihn ungünstig zu kritisieren, brachte Boeck in solchem Maße auf, daß er sich völlig vergaß und gegen Schiller die schärfsten Ausdrücke gebrauchte[210]). Doch auch Schiller zögerte keineswegs mit der Antwort. Er schrieb an Dalberg selbst und beklagte sich bei diesem bitter über das Verhalten Boecks und es gehört, so wenig wie dessen Handeln, gewiß nicht zu den erfreulichen Seiten dieser Betrachtungen, diesen Brief Schillers zu lesen, der den letzten Schlußpunkt einer langjährigen, und zweifellos nicht unfruchtbaren Freundschaft darstellte[211]): „Was ich aber kaum verschluken kann, und was ich fest entschlossen bin, zu rügen, ist das Betragen des Herrn Boeks. Herrn Boek habe ich mit einer Achtung beurtheilt, die er nicht verdient, und dieser Mann erröthet dennoch nicht, auf öffentlicher Bühne mit Gebrüll und Schimpfwörtern und Händen und Füßen gegen mich auszuschlagen, und auf die pöbelhafteste Art von mir zu reden. Alles dies habe ich haarklein erfahren. Nun beurtheilen E. Exz. mein Urtheil über ihn im Repertorium und sein Betragen." Und ist es noch verständlich, wenn auch immerhin erstaunlich, Schiller bei dem Hofmann Dalberg Beschwerde führen zu sehen gegen einen Schauspieler, so geht doch die Art, in der er dies tut, weit über das Maß hinaus, das man von dem Dichter der „Räuber" erwarten durfte, wenn er den ehemaligen Freund weiter in solcher Weise anklagte: „Ich merke indessen die Ursache seiner Erbitterung. Herr Boek hat Vergötterung erwartet, und keine gefunden. Auch ist er durch meine Achtung für Beil, Bek und Ifland beleidigt, und es verdrüßt ihn, daß ich ihn im Repertorium nicht auf den Tron gesezt habe. Wie tief steht er unter seinen drei Rivalen! Aber er verdient, wenn einmal ausführlicher an hiesiger Bühne gesprochen wird, daß man ihn zu einer heilsamen Bescheidenheit zurükführe und die Komödiantensalbe von ihm abwische."

Diesen Brief ließ Dalberg unbeantwortet! Und es ist das glänzendste Zeugnis für den Menschen Dalberg, daß er sich hier, in diesem in der Tat zweifelhaften Falle, vor seinen altbewährten künstlerischen Mitarbeiter stellte und Boeck deckte[212]). Hatte er im Juli zuvor Schillers Angebot, „gegen

---

[210]) S. ob. Nr. 7.
[211]) S. ob. Nr. 185, Bd. I, S. 237 (128. Brief), 19. März 1785.
[212]) S. ob. Nr. 188, Bd. II, S. 283.

eine jährliche Gratification von 50 Ducaten eine Dramaturgie des Mannheimer Nationaltheaters im Druck zu liefern, und der Theatral-Intendance eine bestimmte Anzahl Exemplare davon verabfolgen zu lassen", abgelehnt, weil er, damals bereits, der Überzeugung war, daß ein „derartiges Vortreten an die Oeffentlichkeit dem Theater keinen Nutzen bringen, vielmehr unter dem Personal nur Unfrieden und Verwirrung anrichten würde"[213]), so hielt er nun, da ein solcher Fall, nach dem Erscheinen der „Thalia" auch eingetreten war, unbedingt und zuverlässig zu seinen Schauspielern, um sie vor jedem verwirrenden äußeren, wenn auch noch so wohlgemeinten, Einfluß zu bewahren und zu schützen.

Schiller aber war tief gekränkt und verließ Mannheim schon in den letzten Tagen des März.

In das Jahr 1789 fiel dann, als eine der letzten großen Rollen Boecks, Shakespeares, von Dalberg bearbeiteter „Timon von Athen". Doch nicht nur die ganze Vorstellung, die am 22. März 1789 stattfand, war ein glatter Mißerfolg, von dem Dalberg in seiner Kritik im „Ausschuß" sagen mußte[214]): „Durch die Erscheinung des Timon von Athen hat also unsere Bühne im Ganzen genommen, nichts gewonnen — ich behaupte sogar verloren —," auch Boeck versagte vollkommen. Er war durchaus nicht mehr auf der Höhe seiner Kunst. Was schon von je gefahrvoll für ihn gewesen war: ein nicht unbedingt zuverlässiges Gedächtnis, das er mit Anstrengung und Energie bisher zu bezwingen verstanden hatte, — es ließ ihn nunmehr fast völlig im Stich. Diese Schwäche des Gedächtnisses war das erste Anzeichen der inneren Ermüdung des bald Fünfzigjährigen. Nach außen aber mochte er wohl noch als der Kraftvolle, Energiengeladene erscheinen und wirken. Sein Vertrag, der im Jahre 1784 bis 1787 verlängert worden war, wurde auch, unter den gleichen günstigen Bedingungen, mit 1560 Gulden Gage, noch einmal im Jahre 1787 erneuert und bis 1791 für gültig erklärt[215]). 1790 erhielt er sogar, mit den anderen ersten Mitgliedern der Mannheimer Bühne, eine lebenslängliche Pension zugesichert[216]). Ja, Dalberg selbst hatte Boecks Eingabe in einem Schreiben an

---

[213]) S. ob. Nr. 12, S. 80.
[214]) S. ob. Nr. 10, S. 390.
[215]) S. ob. Nr. 13, S. 304, Theaterakten E IX, 1 und 2.
[216]) S. ob. Nr. 12, S. 108. Vgl. Nr. 13, S. 304, Theaterakten E IX, 3 und 4. Sowie Nr. 8, S. 187 f.

die Regierung vom 6. November 1790 unterstützt und vorgeschlagen, „man solle Boek, der wohl noch 20 Jahre dem Theater dienen könne, nach Tilgung seiner Schulden einen Gehalt von 1000 Gulden und die Hälfte davon als Pension festsetzen“[217]). Und Carl Theodor genehmigte ohne Vorbehalt dieses Gesuch.

So war denn Boecks Zukunft, sein Alter vor Sorgen geschützt und bewahrt, wenn auch Dalbergs Voraussetzung, Boeck vermöchte noch lange Jahre dem Theater als tätiges Mitglied angehören, nur allzu rasch widerlegt werden sollte. Die Versicherung aber, auch im Alter vor Not geschützt zu sein, hatte ihm wieder von der Spannkraft gegeben, die verloren schien, hatte ihn fast wieder aufblühen lassen. Es war nur eine Scheinblüte. Zwar errang er wieder, im Jahre 1791, als Coriolan in der Bearbeitung Dalbergs von Shakespeares „Coriolan“[218]), vor allem aber in Ifflands „Elise von Valberg“ als Hauptmann[219]) bedeutende Erfolge, doch seine Kränklichkeit und Unsicherheit nahmen immer mehr zu. Im April 1793 kreierte er noch mit vielem Beifall den Czaren in Beils „Mädchen von Marienburg“, und am 14. Juli den Grafen von Cleve in Hagemanns „vaterländischem Schauspiel ‚Otto der Schütz‘“, aber hatte er sich schon im Frühjahr nicht wohl gefühlt, so spielte er den Grafen nur noch mit dem Aufgebot seiner ganzen Kräfte. Es war sein letztes Auftreten. Am 16. Juli erkrankte er unter heftigem Unwohlsein, und am 18. Juli erlag er, erst fünfzig Jahre alt, einem Schlagfluß.

Sein Tod riß in die Reihen der Mitglieder des Mannheimer Nationaltheaters eine große Lücke, eine Lücke, die in den folgenden Jahren nie mehr auch nur annähernd geschlossen werden konnte. Und wenn Iffland selbst in seinen Erinnerungen schrieb[219a]), einen wie „empfindlichen Verlust, den sie lange nicht verschmerzen konnte“, die Mannheimer Bühne erlitt, so ist für die hohe Wertschätzung, deren Boeck sich erfreute, für die allgemeine Achtung und Liebe, die er sich in den langen Jahren seiner Zugehörigkeit zu Mannheims Bürgerschaft und Theater errungen hatte, die Rede Beispiel, die der Stadtdechant Spielberger an seinem Grabe hielt. Nicht nur ihrer ebenso verständnisvollen wie aufschlußreichen Gedanken wegen darf sie an dieser Stelle nicht fehlen, sondern vor allem, weil sie einem

[217]) S. ob. Nr. 13, 4.
[218]) S. ob. Nr. 12, S. 111.
[219]) S. ob. Nr. 8, S. 194.
[219a]) S. ob. Nr. 127, S. 124.

Toten galt, „dessen Standesgenossen noch wenige Jahrzehnte vorher ein ehrliches Begräbniß von der Kirche verweigert zu werden pflegte"![220]): „Wir stehen hier am Grabe eines Mannes, der die Achtung und Liebe aller Edeldenkenden hiesiger Stadt besaß und verdiente. Er war ein redlicher Gatte, ein redlicher Vater, ein redlicher Bürger des Staates. Schauspieler zu sein war seine Bestimmung, welche er auch mit allgemeinem Beifall des Publikums erfüllte. Wahrheit und tiefes Studium des Menschen lag stets in seinem Spiele; was er darstellte, war er ganz: die Tugend wußte er uns trefflich zu schildern, und oft verließen wir, gerührt von dem großen Manne, als bessere Menschen das Schauspielhaus. Nur die Darstellung des Lasters wollte ihm nicht gelingen, die feste Grundlage schimmerte durch; er blieb in dergleichen Rollen immer das, was er stets war — der redliche Boek.

Ich weiß den Künstler zu schätzen, der Rollen eines Bösewichts, ohne selbst ein verdorbener Mensch zu sein, mit Wahrheit darstellt; aber unser guter Boek war für Rollen dieser Art zu einfältig — zu gut.

Ich selbst genoß seine Freundschaft und gewiß — er war meinem Herzen nahe. Noch in der vorigen Woche besuchte er mich, und theilte mein mäßiges Mahl; nach Tische eröffnete er mir die Quellen seiner Krankheit, vertraute mir die Ursachen seines Kummers, — da fand ich denn, daß der Redliche nicht glücklich als Gatte, nicht glücklich als Vater war[220a]). Ich wollte ihm Trost geben, aber wie erstaunt war ich, als dieser christliche Philosoph mir mit dem Texte des heiligen Matthäus: Was nützt mich aller Reichtum der Welt, wenn das Heil der Seele darüber verloren geht, entgegenkam. Ich schlug diesen Text nach und fand ... für mich die Beruhigung, daß Boek seiner Vollendung mit Heiterkeit entgegensehen konnte ..."

Die Rede machte den tiefsten Eindruck. Sie offenbarte allen, daß Boeck unglücklich gewesen war, sie zeigte auf, daß die zunehmende Schwächung, der unleugbare Rückgang seiner künstlerischen Fähigkeiten nicht einer Bequemlichkeit, nicht

---

[220]) S. ob. Nr. 8, S. 215.

[220a]) Über die Ursachen und Gründe von Boecks unglücklichem Familienleben vermochte ich, trotz emsiger Nachforschungen, keinerlei Aufzeichnungen und Anhaltspunkte mehr aufzufinden. Wie überhaupt das Verhältnis Boecks zu seiner Familie fast völlig in ein Dunkel gehüllt ist, das allen Bemühungen um seine Erhellung Trotz bot.

einer Trägheit und Verantwortungslosigkeit entsprang, wie sie oft den auf die Größe und Höhe seiner Kunst pochenden und stolzen Künstler ergreifen mag, sondern einem nur immer schwächer und kraftloser werdenden Widerstand gegen die vielen Verdrießlichkeiten, Widerwärtigkeiten oder Krankheiten, die Boeck, nach außen kaum sichtbar und fühlbar, bestürmten und schließlich erschütterten. Daß Boeck aber, dem zum Trotz, stets ein „Liebling des Publikums" geblieben war, auch in seinen letzten Jahren, in denen er, wie selbst der Chronist seines Lebens im „Mannheimer Taschenbuch fürs Theater" vom Jahre 1795 von ihm schrieb[221]) „nur selten in einer Rolle mit solcher Wirkung auftrat, wie vorher", — das spricht vor allem für seine Persönlichkeit und die Wirkung, die von ihr ausging, spricht vor allem für den Menschen Boeck. Und so oft er auch in den Mitteln seiner Erfolge, in den Wegen, die ihn zu diesen führten, verkannt worden sein mochte, — in der Auswirkung dieser Mittel war dies nie der Fall gewesen! Das Publikum blieb ihm stets treu, nicht aus blindem Vertrauen in seine Kunst, sondern aus dem instinktiven Verhältnis heraus, das sich zwischen Parkett und Bühne von je noch ergab und immer ergibt: wenn der Zuschauer fühlt, daß da oben nicht nur ein routinierter Schauspieler, nicht nur ein gewiegter Komödiant steht und handelt, sondern ein ganzer Mensch, mit seinen vielen Fehlern, Kräften und Leidenschaften, ein Mensch, ebenso erfüllt von Pflichtgefühl, Ernst und Idealismus wie von künstlerischem Blut, gemischt mit Leichtigkeit, Schwungkraft und einem gesunden, aufrichtigen Realismus.

Und diesen Kräften, aus denen sich der Charakter Boecks nach eingehendster Prüfung und Sichtung des gegebenen Materials, nach sorgfältigster Wahl des wortmäßigen Ausdrucks zusammensetzte und aufbaute, hatte er auch die ungeheure Beliebtheit, die Popularität zu verdanken, die dem Jugendlichen bereits ein leichtes Steigen von Stufe zu Stufe schenkte und die den Gereiften sein ganzes Leben hindurch nicht mehr verließ! War aber seine äußere Entwicklung ein Schreiten von Erfolg zu Erfolg, unterbrochen — bis zuletzt, — nur von kleinen und unbedeutenden Mißerfolgen und Rückschlägen, — in seinem inneren Leben muß Boeck ein armer, unglücklicher Mensch gewesen sein. Und wenn auch bestimmte und genaue Angaben über die

---

[221]) S. ob. Nr. 6. Vgl. Nr. 8, S. 213.

tieferen Gründe und Zusammenhänge heute nur mehr in den groben Umrissen möglich sind, so darf man doch wohl sagen, daß dieser innere Zwiespalt es war, dem der kraftvolle und sieggewohnte Künstler, schließlich ausgehöhlt, erlag. Mögen auch nach seinem Tode allzuoft Zweifel an der Berechtigung seines Ruhmes, ja seiner gesamten künstlerischen Erscheinung überhaupt, aufgetaucht sein, indem man ihm künstlerische Unehrlichkeit und Unwahrheit vorwarf, — seine Zeit schätzte und verehrte ihn, ja, sie liebte ihn auch wie kaum einen zweiten Schauspieler ihrer Tage, ein Umstand, der bei der doch im wesentlichen „transitorischen Kunst der Bühne" als ein bestimmender und verläßlicher erscheinen mußte.

II. Der Schauspieler Boeck.

1. Nach Rollenbildern

Bevor nun noch aus zeitgenössischen Zeugnissen und Kritiken eine Einreihung oder Einordnung des Schauspielers Boeck in die historische Entwicklung der Schauspielkunst hier Platz findet, soll versucht werden, an Hand der vorhandenen Bildnisse und vor allem der erhaltenen Rollenbilder Boecks, die Frage nach den unmittelbar aus dem Bild ablesbaren Ausdrucksmitteln zu beantworten. Feststellen ließen sich insgesamt die folgenden Abbildungen:

1. Im „Gothaer Theaterkalender" vom Jahre 1777 (sowie im „Taschenbuch für die Schaubühne auf d. Jahr 1777") findet sich das als Titelkupfer benutzte, wohl bekannteste Bildnis Boecks als „Rasender Orest" in Gotters Trauerspiel „Orest und Elektra"[222]). Das kleine Bild wurde von Geyser als Ausschnitt nach dem Gemälde der ganzen Figur von Kraus 1777 gestochen. Es zeigt ein volles, rundes Gesicht, und eine breite, verhältnismäßig hohe Stirne. Das Gesicht Boecks drückt ein heftiges, ja fast wildes Entsetzen aus. Die Augen sind weit aufgerissen, der Mund ist leicht geöffnet[223]). Die reichen, aus der Stirne zurückgeworfenen, den Kopf weich umfließenden Haare lassen die Figur wie das Gesicht Boecks, des damals 34jährigen, um vieles jünger erscheinen. Als ganzes läßt dieser Stich sehr wohl auf Boecks schauspielerische Beweglichkeit, auf seine mitreißende mimische Kraft und Ausdrucksfähigkeit schließen, ja, ein intensiveres Eingehen auf das Bild vermag noch heute einen, wenn auch nur unbestimmten und vagen Nachgeschmack, einen Eindruck zu vermitteln, von dem Zauber, den der lebende Künstler auf seine Zeitgenossen ausübte. Und nicht ohne Interesse liest

[222]) S. ob. Nr. 73, Jahrg. 1777, Titelkupfer. S. auch ob. Nr. 98.
[223]) S. ob. Nr. 98.

man heute die Worte, die dem Kupfer seinerzeit beigegeben wurden[223a]).

2. Als frühestes Rollenbild Boecks, ja als seine früheste bildmäßige Darstellung überhaupt, kennen wir einen Stich (auch aus der Gothaer Zeit Boecks), der sich im „Taschenbuch für die Schaubühne auf d. Jahr 1776" befindet[224]). Dargestellt ist eine Szene aus Lessings „Minna von Barnhelm", worin Boeck den Tellheim spielte, — und zwar handelt es sich bei dieser Darstellung um die 10. Szene des 3. Aktes. Mit Boeck (Tellheim) zusammen befinden sich noch Mad. Mecour als Franciska, und Herr Brandes als Werner auf dem Bild. Sogar eine Angabe der gerade gesprochenen Worte ist der kleinen Illustration beigegeben: „Franciska: Alle zwanzig, Herr Wachtmeister? Werner: St! st! Frauenzimmerchen!"

Und dabei hält Franciska wirklich „beide Hände mit gespreitzten Fingern in die Höhe", wie es die Regieanmerkung Lessings erfordert[225]). Zum Unterschied von dem vorhergehenden Kupfer ist dieses Bild von Liebe nach einer Zeichnung von Krause gestochen. Auffallend darin ist vor allem die Kleidung Boecks (denn der Stich ist koloriert!): blauer Frack, gelbe Weste, graue Kniehosen, weiße Strümpfe und dazu Dreispitz und Stock. Die Haltung sowie die Mimik der Schauspieler sind durchaus uncharakteristisch für die gerade Agierenden, wie überhaupt dieses Bild eher als bildliche Erläuterung zum Text, denn als persönliche Darstellung der betreffenden Schauspieler aufgefaßt werden sollte, wahrscheinlich wohl auch gedacht war.

3. Wiederum im „Gothaer Theaterkalender" vom Jahre 1777 befinden sich zwei Rollenbilder Boecks: Das eine zeigt eine Szene aus dem Gotter-Benda'schen Singspiel „Walder", worin Boeck den Vater Dolman verkörperte, und kann, im Gegensatz zu den folgenden drei Rollenbildern, über Boecks Schauspielkunst nichts Maßgebendes und Entscheidendes aussagen, da die Figuren zu unklar und undeutlich erscheinen. Anders verhält es sich mit dem Stich aus Gotters (Laharpes) Trauerspiel „Mariane", der sich in demselben Jahrgang des Theaterkalenders befindet. Obgleich sich Boeck hier im Hintergrund aufhält, erscheint die Haltung seines Körpers, seine Mimik als durchaus bezeichnend und individuell. Während im Vordergrund Mad.

[223a]) S. ob. Nr. 98.
[224]) S. auch ob. Nr. 98.
[225]) S. ob. Nr. 43, Bd. II, S. 223.

Mecour als Mariane, Mad. Starcke als Präsidentin und Herr Ekhof als Präsident, eine klagende, trauernde Gruppe bilden, deren Mitglieder sich ohne Zweifel in Seelenqualen und tiefster Verwirrung befinden, ist Boeck als Waller gerade im Begriffe, mit, wie zur Beschwichtigung und Beruhigung erhobener Rechten nach vorne zu eilen, um zu helfen, zu trösten. Seine Linke ruht elegant auf dem Griff des Stoßdegens, wie überhaupt die Erscheinung Boecks hier von jugendlich-elastischer Eleganz und Gewandtheit ist.

Diesem Bild in vielem ähnlich, in vornehmer Gewandtheit wie in Jugendlichkeit, ist die Abbildung, die sich im „Theater-Kalender" von 1779 befindet, und die Boeck als Clavigo in Goethes „Clavigo" darstellt. Hier sitzt er im Vordergrund, in einem Armsessel, als Leidender Trost und Rat suchend bei Carlos, als welcher Herr Dauer figurierte. Gegen die selbst noch im Bilde unglückliche Gestalt Dauers hebt sich der weltmännische Boeck mit seinen erfrischend natürlichen Gebärden ohne viel Pathos angenehm ab. Sein Körper ist leicht nach links gebeugt, die Linke sucht Carlos, während die Rechte auf der Tischplatte liegt und krampfhaft ein Schnupftuch hält. Dieses Requisit, dessen später noch einmal Erwähnung werden soll, verdient hier besondere Beachtung, weil es, wie Knudsen schreibt[226]), zu dieser Zeit als Gegenstand und Zubehör der Bühne „nicht so ganz selbstverständlich gewesen zu sein" scheint, nicht selten auch, als reines Darstellungsrequisit, eine Verwendung fand, die völlig außerhalb seiner eigentlichen Bestimmung lag, wie zum Beispiel „zum Einpacken von Sachen", wie Witzig beschreibt[226a]). Außer allem Zweifel aber dürfte stehen, daß es hier nur dem „Trocknen der Tränen" diente.

Als das dritte der maßgeblichen Rollenbilder Boecks soll jetzt das Rollenbild aus Leisewitz' „Julius von Tarent" aus dem „Theaterkalender" vom Jahre 1778 Erwähnung finden. Sein Julius in dem Leisewitz'schen Trauerspiel, der da beschwörend und pathetisch, mit wiederum halb erhobener Rechten, in einem etwas phantastischen Renaissancekostüm mit Pumphosen und Schärpe, mit der Linken (was auffallend ist) die Rechte seines Bruders Guido (hier des Schauspielers Meyer) zur Versöhnung ergreift, von seinem Vater, dem Fürsten (hier Ekhof), der zwischen den beiden, ein Federbarett auf dem Haupte, steht,

[226]) S. ob. 4, S. 95.
[226a]) S. ob. Nr. 1, S. 98.

in ebenso pathetischer Weise dazu angehalten, — stellt eine der letzten der nach Boecks Spiel angefertigten Zeichnungen dar. Hier erscheint die Haltung nun durchaus konventionell, schwunglos, gerade so etwa, als habe man ihn beim Deklamieren, nicht aber beim dichterischen, naturhaften Sprechen und Spielen belauscht und beobachtet, dem Boeck bereits in Gotha Geltung zu verschaffen versucht hatte und das sein hervorragendes Verdienst war. Wie Boeck als Schauspieler überhaupt wohl der hervorragendste Exponent der „Verschmelzung der Hamburgischen und Gothaischen Schule“[227]) war, davon soll später noch die Rede sein.

Die Reihe der uns bekanntgewordenen und zugänglichen Bilder Boecks möge die letzte der fünf Illustrationen zu Ifflands „Bewußtseyn“ beschließen, auf der auch Boeck, der den Minister darin so „edel und warm“ spielte[227a]), abgebildet ist. Auf diesem Stich, der, nach Zeichnungen von A. H. Melchior, im „Gothaer Theaterkalender“ vom Jahre 1788 sich befand, häufen sich geradezu die Schnupftücher, als das beliebteste Requisit ihrer Zeit, denn von den fünf Abgebildeten haben nicht weniger als drei solche Tücher in Händen. Boeck sitzt ganz im Vordergrund, ein älterer wohlbeleibter Herr, der mit gütiger, doch auch ein wenig besorgter Miene, die vor ihm Knieende, ihn Beschwörende mit einer sanften und tröstenden Geste der Arme umfaßt und vom Boden aufzuheben versucht. Die Ausdrucksfähigkeit Boecks manifestiert sich hier gerade in ihrer sichtlich bewußten und vornehmen Ruhe im Gegensatz zu der lärmenden Aufgeregtheit der übrigen Personen des Bildes als ebenso hervorragend eindrucksvoll wie künstlerisch bedeutsam.

Die ersten vier unter 3. erwähnten Kupfer des Gothaer „Theaterkalenders“ waren von dem bekannten Kupferstecher Liebe nach Zeichnungen Gottliebs angefertigt worden. Drei von ihnen wurden bereits in Steins „Bildersammlung“[228]) als Abbildungen 31, 32 und 33 veröffentlicht. Ebendort, als Abbildung 28, findet sich auch Boecks Bild als „Rasender Orest“. Das letzte Bild findet sich ebenfalls schon bei Knudsen veröffentlicht[228a]).

---

[227]) S. ob. Nr. 9, S. 155. Vgl. auch ob. Nr. 4, S. 59, wo Knudsen Beck als Beispiel anführt.

[227a]) S. ob. Nr. 8, S. 173 f.

[228]) S. ob. Nr. 31, Tafel X und XI.

[228a]) S. ob. Nr. 4, S. 68, Tafel II.

4. Das „Bühnen-Lexikon" von Reden-Esbeck[229]) erwähnt nur zwei Rollenbilder, das als „Rasender Orest" (vgl. hier 1.) und das als „Julius von Tarent" (vgl. hier 3/IV), zu denen allerdings noch die Angabe eines „Gyps"profils Boecks tritt, dessen der Autor trotz vielfacher Umfrage nicht habhaft werden konnte. Auch der „Gothaer Theaterkalender" erwähnt diese Plakette[230]): „La Rochette beschäftigt sich mit einem auf Medaillon-Art in Gyps gearbeiteten Profile des Herrn Böck, Mitglied des Gothaischen Hoftheaters."

Ein Überblick nun der Bilder Boecks in ihrer Gesamtheit läßt uns die allzugroße Lückenhaftigkeit und künstlerische Unexaktheit des Materials bedauern, — eine Schwierigkeit, wie sie, und nicht nur mit Bezug auf bildliche Darstellungen, bei Iffland beispielsweise, keineswegs vorhanden ist, zu dessen uns erhaltener Selbstbiographie auch noch ein reicher Fundus von über 500 Zeichnungen und Kupferstichen seiner Schauspielkunst tritt[231]). Anderseits aber begrüßen wir das Vorhandene trotzdem als eine überaus willkommene Ergänzung unseres Materials.

2. Nach zeitgenössischen Zeugnissen und Kritiken

Als der angebliche „Erfinder des effektvollen Abgangs" ist Boeck in die Geschichte der Schauspielkunst eingegangen. Und von einer Äußerung, die der Anfänger 1768 in einem Gespräch mit dem berühmten Schröder getan hatte, leitete die gesamte Theatergeschichte bis heute ihre völlige Ablehnung des Künstlertums Johann Michael Boecks ab. Selbst ein Litzmann, der unter anderem diese Redewendung Boecks als dessen künstlerische Schlußsentenz brachte, ließ ihn daraufhin völlig fallen, und überging ihn im Folgenden. Der berüchtigte Ausspruch Boecks aber: „O jetzt hab' ichs weg. Ich kann beklatscht werden, wann ich will. Ich darf nur kurz vor meinem Abgange etwas leise reden und dann auf einmal losdonnern, so folgt der Beifall immer"[232]), war nichts anderes als die Antwort des

229) S. ob. Nr. 17, S. 60.
230) S. ob. Nr. 73, Jahrg. 1778, S. 78. Vgl. ob. Nr. 33, S. 67, Anm. 2.
231) Heinrich Härle, Ifflands Schauspielkunst, ein Rekonstruktionsversuch auf Grund der etwa 500 Zeichnungen und Kupferstiche Wilhelm Henschels und seiner Brüder. I. Teil. 238 Abbildungen. Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Berlin 1925.
232) S. ob. Nr. 20, Bd. I, S. 289.

damals fünfundzwanzigjährigen ehrgeizigen Schauspielers an den großen Freund Schröder, der ihn nach längerer Abwesenheit vom Hamburger Theater nach seinen Fortschritten fragte.

Diese eitle und unvorsichtige Rede gab manchem Theaterhistoriker zur Verurteilung des Künstlers und Menschen Boeck Veranlassung. [Forster[233]); Witzig[234]); Schlösser[235]).] Litzmann nannte Boeck sogar einen „geschickten Macher, der es, ohne in der Wahl seiner Mittel sehr wählerisch zu sein, alle Zeit verstand, seine Leistungen in günstige Beleuchtung zu rücken und durch Kunstgriffe des Routiniers über den Mangel einer ihm versagten, eigentlich schöpferischen Gestaltungskraft hinwegzutäuschen“[236]). Leider hat sich Litzmann im folgenden Teil seiner Arbeit mit dem leichtfertigen Ausspruch des jungen Boeck begnügt und erledigt ihn mit dem Urteil: „Diese Antwort kennzeichnet den ganzen Mann.“ Hiezu muß bemerkt werden, daß Boeck aus bühnenfremdestem Milieu stammte, in unverhältnismäßig kurzer Zeit schwere Hindernisse zu überwinden und diese Antwort in jugendlichem Kraftübermaß und Selbstvertrauen gegeben hatte. Tatsache ist, daß er mit Oberländer[237]) als eines der ersten realistischen Talente gewertet werden muß.

Nach eingehender Prüfung des vorhandenen Materials aber wird wohl niemand den Boeck der Weimarer, der Gothaer, oder gar der Mannheimer Jahre einzig als „geschickten Macher“, als „Routinier“, der sich unverantwortlicher und unbedenklicher „Kunstgriffe“ bediente, ansehen. Ein Dalberg, der auf ein zwar glänzend geschultes, aber vor allem innerlich wahres Spiel alles setzte, hätte Boeck kaum mit der Aufgabe seiner großen Rollen betraut. Überdies paßten zu Boecks realistischer Kunstauffassung übermäßige Routine und Machenschaften schlecht.

Auf diese Weise konnte es geschehen, daß die Geschichte der Schauspielkunst Boeck nicht nur übersah, sondern sogar verurteilte. Über den Gang seines Lebens sind wir nur mangelhaft unterrichtet, weit besser über seine Kunst. Jedenfalls hat er selbst, wie viele seiner Zunftgenossen, unter dem Zwiespalt zwischen Wirklichkeit und Schein heftig gelitten, wenn auch die

---

[233]) S. ob. Nr. 16, Bd. III, S. 90.
[234]) S. ob. Nr. 1, S. 60.
[235]) S. ob. Nr. 55, I, S. 77. Vgl. a. ob. Nr. 40, S. 3.
[236]) S. ob. Nr. 20, Bd. I, S. 289.
[237]) S. ob. Nr. 9, S. 129.

Geschichte seines künstlerischen Lebens eine Aufeinanderfolge sich stets jagender Erfolge war.

Es ist klar, daß die äußere Erscheinung für den Künstler von ungeheurer Wichtigkeit war. Wenn man nun nach den Berichten seiner Zeit annimmt, daß er klein, unscheinbar, ja sogar „untersetzt" war, dann kann man die geistige Kraft Boecks wohl ermessen, die ihn, der Natur zum Trotz, zu einem der bedeutendsten und angesehensten Helden- und Liebhaberdarsteller emportrug. Wohl konnte es geschehen, daß dieser Mangel der Gestalt auch in objektiven Besprechungen Erwähnung fand, — nie aber in einer Form, die nicht auch zur gleichen Zeit das hohe Künstlertum Boecks anerkannt hätte. Und wenn Schiller beispielsweise sich auch seinen Karl Moor „hager und groß gedacht" hatte[238]), so rühmte er doch die Auffassung Boecks, der seine Rolle mit heißer Leidenschaft erfüllte. Iffland aber sogar schrieb[239]), „wie das Publikum, Akteur und Statisten mit ihm fortgerissen" wurden „in dem allgewaltigen Feuerstrome", den Boecks Künstlertum zur Entfaltung gebracht hatte, und fuhr fort: „Stärker konnte der Dichter nicht gefühlt haben, als er ihn wiedergab." Und schrieb dies, obwohl er anfangs die Einschränkung gemacht hatte: „daß Böck nicht ganz das Ideal des Karl Moor erreicht" habe.

Dalberg in seiner Kritik der „Räuber"aufführung[240]) in der zwölften Sitzung des Mannheimer „Großen Ausschusses" ging sogar noch weiter: Er erwähnte nicht einmal das Beeinträchtigende des äußeren Eindrucks, den Boecks ungünstige Figur als Karl Moor gemacht hatte. Er lobte nur den nachdenklichen Schauspieler, dessen Spiel „Wahrheit, Auseinandersetzung, lebhafte Darstellung und fürtrefflicher Übergang von Schmerz zur Wehmuth, vom Leiden zur Entschlossenheit und Wuth in seinem Ausdruck und Geberde" war. Und ein nachdenklicher Künstler war Boeck zweifellos. Die Ungunst seiner äußeren Erscheinung schon mußte ihn dazu zwingen, mit Berechnung und Überlegung zu spielen. Auch Schink bestätigte das, indem er schrieb[241]), daß Boeck „ein denkender Schauspieler" gewesen sei, der „nicht aufs Geratewohl, sondern mit Studium" spielte. Doch auch er beklagte den äußeren Mangel und bemerkte, daß,

238) S. ob. Nr. 187. Vgl. ob. Nr. 12, S. 69.
239) S. ob. Nr. 127, S. 98.
240) S. ob. Nr. 10, S. 196.
241) S. ob. Nr. 18, S. 188 ff.

wenn „Böck eine längere oder eine schlankere Figur" besessen hätte, sowie den „Weltton und Welt-Anstand Huks[242]), er in jedem Betracht der erste Liebhaber, den ich auf dem deutschen Theater kenne" gewesen wäre.

Dem aber steht wiederum das „Theater Journal"[243]) entgegen, das für Boeck „den Ton der wahren Welt, in Stellung, Gang und Miene" ebenso in Anspruch nahm, wie Dalberg, der in seiner Kritik des „Julius von Tarent"[244]) Boeck, der den Guido spielte, sogar vorwarf, „hier mehr feiner Weltmann", gewesen zu sein „... als der Mann, der mit denen Konventionen der Gesellschaft und des Hofes unbekannt und unerfahren ist".

Auch das „Pfalzbairische Museum"[245]) rühmte vor allem seine „Würde und seinen Anstand" und schrieb anläßlich der Mannheimer Erstaufführung von Shakespeares „Julius Cäsar" (am 29. Januar 1786): „Herr Böck ist fast der einzige, der auf der hiesigen Bühne als Held, als großer Mann mit aller Würde auftreten kann. Er hat ein herrliches Aug'; ich möchte sagen, sein Blick sey königlich; sein Anstand ist vortrefflich; seine Stimme klingend und deutlich, daß man nicht eine Sylbe verliert (und dies, obwohl wenige Jahre früher über seine Sprache und Stimme zu lesen war[246]), „daß die Mundart Ihres fürtrefflichen Herrn Böcks dem größten Theil der sonst von seinem Spiel entzückten Zuschauer anstößig war", weil man sie als „zu süß, zu singend" befunden haben wollte!) und jede Bewegung geschieht mit Anstand." Was aber der Anstand auf der Bühne jener Jahre bedeutete, geht am besten aus der erklärenden Forderung hervor, welche das „Pfälzische Museum"[247]) veröffentlichte: „Alles was der Schauspieler auf der Bühne thut, muß er mit Anstand thun; dies erwartet der Kenner, dies fordert die heilige Muse der Kunst. Karl Moor darf nicht wie ein gemeiner Bandit erscheinen; Edmund und der König im Hamlet können nicht wie Menschen der untersten Klasse handeln; alles muß mit Anstand geschehen." Am Ende folgte dann eine „Erläute-

---

[242]) Anton Huck (1740—1820) „galt als einer der vorzüglichsten Schauspieler und wurde im Fache der Chevaliers der ‚Einzige' genannt." Vgl. ob. Nr. 17, S. 299 f.

[243]) S. ob. Nr. 108, Jahrg. 1777, IV. Stück, S. 196 ff.

[244]) S. ob. Nr. 10, S. 244 f.

[245]) S. ob. Nr. 159, Bd. III, S. 199.

[246]) S. ob. Nr. 108, Jahrg. 1779, X. Stück, S. 52.

[247]) S. ob. Nr. 159, Jahrg. 1786/87, Bd. IV, S. 552.

rung", was unter den so oft gebrauchten und ebenso oft mißbrauchten Begriff des „Anstands" zu verstehen war[247a]): „Nach allen, die im Fache der Litteratur und des Theaters geschrieben haben, ist Anstand die genaueste Übereinstimmung des Blickes, des Tones, des Ganges, der Sprache, jeder kleinsten Bewegung mit dem, was der Schauspieler spricht, was er ist, was er seyn soll . . ." Und nur wenige Seiten vorher[248]) rühmte die Kritik Boecks „herrliches Organ; seinen viel- alles sagenden Blick", und vor allem „den nur ihm eigenen edlen, großen Anstand", in dem großen Erfolgsstück „Oronooko", das Dalberg selbst nach dem Englischen bearbeitet hatte. Ja, sie behauptete, daß Boeck „unerreichbar" gewesen sei und begründete diese Kühnheit einzig und allein mit dem „Anstand, den er in der Rolle zeigte, und der blos für diese Rolle paßt".

So erscheint denn Boeck in seiner Jugend als der große Liebhaber und jugendliche Held (für welches Fach er ja auch in Gotha engagiert worden war[249])), während er später, etwa von 1780 ab, in Mannheim, wohl noch Liebhaberrollen spielte, sich aber mehr und mehr auf das Gebiet der Helden- und schließlich auch der Charakterrollen mit ebenso viel Glück begab[250]).

Diese Übergänge sind fraglos auch Boeck nicht leicht geworden, wie sie keinem Schauspieler je noch leicht geworden sind. Besondere Anerkennung aber verdient Boeck, daß er ihnen nicht auszuweichen, sie nicht hinauszuschieben versuchte, sondern sie, als er es an der Zeit fand, geradezu aus eigenem Antrieb in die Tat umsetzte. Zu allem Überfluß sei als Beweis hierfür noch ein Brief des Schauspielers Beck aus dem Jahre 1781 angeführt, der uns erhalten geblieben ist, in dem sich dieser bei Dalberg beklagte, daß er die Rolle des „jungen Liebhabers" in Gotters „Mariane" nicht von der Intendanz, sondern von Boeck selbst erhalten habe. Danach scheint also Dalberg derjenige gewesen zu sein, der Boeck so lange Zeit noch als „jugendlichen Liebhaber" bei der Bühne zu halten versuchte und nicht Boeck selbst, wenn Beck schreibt[251]): „Jetzt sollte das Stück wiederholt werden, . . . Herr Böck schickte die Rolle, ich war bereit zu spielen, und man verweigerte mir solche.

[247a]) S. ob. Nr. 139, S. 15 f. S. 93 f.
[248]) S. ob. Nr. 159, Jahrg. 1786/87, Bd. IV, S. 548 ff.
[249]) S. ob. Nr. 97.
[250]) S. ob. Nr. 148 und Nr. 156.
[251]) S. ob. Nr. 10, S. 13 f.

Der erste Vorwand, Herr Böck könnte noch nicht in Alte übergehen, folglich müßte er die Liebhaber, die er gespielt, behalten, ist dadurch gehoben: Herr Böck kann alle Liebhaber zwischen 15 und 30 Jahren abgeben, ohne deswegen genötigt zu sein, in Alte überzugehen; in Charakter-Liebhabern wie der Graf in „Jeanette", Helden wie Albrecht in „Agnes", Ehemännern wie Elborn, Charakterrollen wie Capacelli und Garner, Tyrannen wie Richard III., hat er ein so glänzend ausgebreitetes Fach, so viel Arbeit, daß er wünschen muß, Stücke zu finden, worin keine der Art Rollen vorkömmt, um auszuschnaufen . . ."

Und Dalberg hatte ein Einsehen. Er gestattete die Rollenveränderung[252]). Er sah ein, wie recht Beck hatte, wenn er schrieb[253]): „daß die Illusion schrecklich darunter leidet, wenn ein Schauspieler von Herrn Böcks Alter (Boeck stand 1781 im 38. Lebensjahre, während Beck erst 21 Jahre alt war) den jungen unbesonnenen Waller und ein Schauspieler von meinen Jahren neben ihm den Baron spielt, der nach dem Geständniß seiner Mutter ‚schon zu sehr Mann ist . . .'".

So wurde Boeck, wie auch Litzmann schreibt[254]), „erster tragischer Held" auf der Mannheimer Bühne und in diesem „hohen tragischen Fach" war er denn auch „ganz groß"[255]).

Wie aber konnte es dann, bei dieser Art der Begabung, bei dieser, doch überwiegend rhetorischen Kraft Boecks[255a]), zu etwas anderem kommen, als zu einem Mißerfolg, wenn der „tragische Held" sich auf das Gebiet des „Munteren, launischen" begeben mußte?! Das heitere, launische, das „Feinkomische" lag Boeck durchaus fern. (Schröder zwar hatte ihn in seinen Anfängen gerade für diese Art der Darstellung besonders begabt gefunden[255b]), doch scheint sich dieses Talent im Lauf der Jahre völlig verloren zu haben.)

Dalberg selbst bemerkte die Schwierigkeit, die für den Schauspieler bestand, und erkannte den Mißgriff, den er getan hatte[256]): „Ich fühlte diesen Mangel (an Laune) — aber zugleich fühlte

---

[252]) S. ob. Nr. 10, S. 14.
[253]) S. ob. Nr. 10, S. 14.
[254]) S. ob. Nr. 20, Bd. I, S. 290.
[255]) S. ob. Nr. 8, S. 212.
[255a]) S. ob. Nr. 139, S. 9.
[255b]) S. ob. Nr. 20, Bd. I, S. 290.
[256]) S. ob. Nr. 10, S. 226. Vgl. a. ob. Nr. 139, S. 109.

J. M. Boeck als Minister in dem
Trauerspiel „Bewusstseyn“ von Iffland

Sophie Elisabeth Boeck als Fähnrich
in „Die große Batterie“ von Ayrenhoff

ich die Schwierigkeit für einen Schauspieler, welcher bisher stets ernste und tragische Rollen gespielt hat, eine Rolle mit munterer Laune zu würzen, da solche meistens, wenn sie auch wirklich nicht übertrieben worden, doch einen Anstrich von Komischen dadurch erhält, weil man in seinem Munde und Vortrag keine solche Laune gewohnt ist."

Dafür aber besaß Boeck Gaben, die sonst, wie Knudsen schreibt[257]), „wohl nicht Allgemeingut der Mannheimer" waren: Leidenschaftlichkeit, Temperament, Feuer, Gefühl. Überaus zahlreich sind in den Kritiken über ihn Wendungen zu finden, in denen von seinen Gefühlsausbrüchen die Rede ist, von einer Leidenschaft, die ihn dann wohl auch hie und da zu Übertreibungen zu verleiten vermochte. Aber diesen Umstand, daß er des Guten bisweilen zu viel tat, durfte und darf man dieser blutvollen, kraftstrotzenden Schauspielerpersönlichkeit nicht allzu schwer anrechnen. Nicht nur Schiller sprach von der Erfüllung der Rolle seines Karl Moor durch Boeck[258]), als einer Leistung, die es fertig brachte, „so weit es dem Schauspieler möglich war, immer auf der Folter des Affekts gespannt zu liegen", auch der erfahrene Fachmann Dalberg rühmte sein Gefühl[259]), seine „lebhafte Darstellung". Jahre vorher schon, in Gotha 1778, fand der Korrespondent der „Litteratur- und Theater Zeitung"[260]) Boecks „richtiges Gefühl, das immer den rechten Grad der Stimmung, der Empfindung und Leidenschaft trift, und sich mit Wärme ausdrückt", erwähnenswert und hob es lobend hervor. Ja, in den ersten Anfängen seiner künstlerischen Laufbahn bereits, stellte Schmid in seiner „Chronologie"[261]) des jungen Schauspielers „Lebhaftigkeit in heftigen Stellen" fest. In den späteren Kritiken über Boeck aber häufen sich geradezu die Beschreibungen seines Spiels, die von „vielem Feuer und Entrailles"[261a]) reden.

So haben wir denn gesehen, wie sich in dem Schauspieler Boeck die Elemente der Schauspielkunst seiner Zeit gegenseitig in der günstigsten Weise zu ergänzen vermochten. Wie aus dem stets nachdenklichen, nie nur „aufs Geratewohl dahinspielen-

257) S. ob. Nr. 4, S. 67.
258) S. ob. Nr. 12, S. 69. Vgl. ob. Nr. 187.
259) S. ob. Nr. 10, S. 196.
260) S. ob. Nr. 128, IX. Jahrg. 1778 (28. Febr.), I, S. 124/134 ff.
261) S. ob. Nr. 51, S. 138.
261a) S. ob. Nr. 108, Jahrg. 1777, IV. Stück, S. 196 ff.

den", nie „aus dem Gefühl alleinspielenden" Schauspieler der zunächst jugendlich-leidenschaftliche Liebhaber und Held ward, dessen Temperament und Gefühlsausbrüche, auch damals schon, Anstand und Würde angenehm zu dämpfen vermochten[262]), sich später der „schwere", hochtragische Held und der Charakterspieler entwickelte. Zu einem ernsten künstlerischen Verantwortungsbewußtsein gesellten sich Anstand und Würde und erfreulich gedämpfte Leidenschaft. Sein Spiel aber wirkte blutvoll und menschlich warm.

Die Schattenseiten seiner Kunst waren gegenüber seinem großen Talent verhältnismäßig gering. Er zeigte zuweilen eine überraschende Sorglosigkeit in der Anwendung bestimmter schauspielerischer Ausdrucksmittel. So vernachlässigte er auffallend Kostüm, Frisur und oft die Gesamtmaske.

Diese Tatsache wirkte um so empfindlicher, als gerade Dalberg sehr viel Wert auf eine charakteristische Maske legte, die den Eindruck des Spiels verstärken sollte. Stets aber folgte solchen Fällen der Vernachlässigung ein Tadel, und wenn das „Pfälzische Museum" erklärte[263]): „Herr Böck — ich kann das hier sagen — vernachlässigt zuweilen seinen Anzug, den ich doch in mancher Rolle für ein wichtiges Mittel halte, sehr für sich einzunehmen; die vorläufige Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen; seinem Gesichte was jugendliches oder muthwilliges, wie auch umgekehrt etwas finsteres, ernsthaftes zu geben. Herr Böck spielte heute einen jungen Ehemann, und hatte ein braunes, einfaches Kleid, und eine sehr kahle Weste an; seine Frisur war klein und fest. Ich wünschte, er wäre prächtig, und mit Geschmack gekleidet und frisiert wie ein Stutzer gewesen; so würde es doch zum Charakter gepaßt haben", so scheint dieser Vorwurf durchaus berechtigt gewesen zu sein.

Auch Dalberg empfand und tadelte diesen Mangel des öfteren, der sicherlich weniger einer Nachlässigkeit als einer bestimmten Künstlereitelkeit entsprang, der es gefiel, auf diese „äußerlichen Behelfsmittel" zu verzichten. Dalberg aber stellte an den Anfang seiner Kritik über Boecks Kleidung den Satz[264]): „Der anständige Anzug ist ein wesentliches Studium des Schauspielers", um,

---

[262]) Schmid in seiner „Chronologie" erwähnt bereits für 1762 Boecks, des 19jährigen „Würde in kalten philosophischen Rollen." (S. ob. Nr. 51, S. 138.)

[263]) S. ob. Nr. 159, Jahrg. 1786/87, Bd. IV, S. 107.

[264]) S. ob. Nr. 10, S. 198 (1783).

nach einem allgemeinen Tadel Boecks, weiterzufahren: „Gewiß haben ihm (Boeck) schon ähnliche kleine Nachlässigkeiten im Anzug verschiedentlich geschadet."

War aber dieser Mangel in Boecks Kunst der Darstellung wohl schon früh bei ihm zu Tage getreten, so machte sich ein anderer erst im Laufe seiner späteren Jahre in oft peinlicher Weise bemerkbar: eine große Vergeßlichkeit, ja hin und wieder sogar eine Sorglosigkeit seiner Aufgabe gegenüber, die unverzeihlich erscheinen muß. Ein Nachruf an seinem Grabe erwähnte diesen Umstand mit den Worten[265]): „Oft war er seiner Rolle nicht gewiß." Das „Pfalzbairische Museum" sogar brachte einmal eine äußerst heftige Kritik einer solchen Nachlässigkeit Boecks anläßlich einer Aufführung von Shakespeares „Julius Cäsar" im Jahre 1786[266]): „Herr Böck als Brutus wußte seine Rolle nicht richtig, stotterte oft, und sagte einigemal auffallenden Unsinn, z. B. ‚Wer ist unter euch so rauh, daß er nicht ein Krämer (statt Römer!) seyn möchte?' — ‚gleich einem traurigen Galg-Baldachin', und so noch einige Stellen." Und Dalberg, der unbestechliche Praeceptor der Mannheimer Bühne, fand auch hier wiederum nicht genug tadelnde, ja scharfe Worte für die Art und Weise, in der Boeck den Delomer in dem beliebten „Essigmann" „gestottert" hatte[267]) und warf ihm vor, wie gut er die Rolle hätte spielen können, „wenn er nur ein wenig mehr Studium, Fleiß und Anstrengung auf seine Rolle hätte verwenden wollen." Ja, er verlieh seinen Worten stärkeren Nachdruck, indem er hinzufügte, daß man „von einem so guten Schauspieler, als Herr Böck es ist", auch mehr erwartet habe.

Diese Mängel alle aber und Nachlässigkeiten Boecks waren doch vereinzelt nur und vielfach verteilt und verstreut über eine mehr als dreißigjährige Theatertätigkeit, so daß ihnen als urteilbestimmenden Faktoren, als maßgeblichen Eigenschaften des Künstlers — mit der einen bedauerlichen Ausnahme der mit zunehmendem Alter ansteigenden Gedächtnisschwäche vielleicht, — fraglos eine Bedeutung nicht zukommt. Völlig falsch und unberechtigt wäre es auch, aus einer gelegentlichen Nachlässigkeit und Sorglosigkeit Boecks auf einen pflichtvergessenen

---

[265]) S. ob. Nr. 8, S. 213. Vgl. ob. Nr. 6.
[266]) S. ob. Nr. 159, Jahrg. 1785/86, Bd. III, S. 196.
[267]) S. ob. Nr. 10, S. 359 f.

Schauspieler zu schließen. Eingangs dieses Kapitels wurde gesagt und zu belegen versucht, mit welchem Ernst, mit wieviel Verantwortungsbewußtsein der Künstler Boeck an seine Aufgabe jeweils herantrat. Boeck war sogar ein äußerst pflichteifriger und pflichtbewußter Schauspieler (und Mensch), es gab für ihn keine „kleine Rolle" (wie bereits früher gesagt wurde), ja, er wurde sogar seinen Kollegen als „nachahmenswertes Exempel" vorgehalten. Und wiederum war es, neben Dalberg, das „Pfalzbairische Museum", das sich eingehend mit diesem lobenswerten Zuge Boecks befaßte[268]): „Herr Böck spielte in diesem Stücke („Der Irrwisch", ein Singspiel von Umlauf, am „5. Hornung 1786") die unbedeutende Rolle des Grafen Severa. Herr Böck übernimmt oft in Singspielen solche Rollen, und er verdient den Dank des Publikums, daß er es zur Erhaltung des Ganzen thut."

Dalberg aber hatte bereits im Jahre 1783 Boecks Pflichtgefühl gerühmt[269]), als dieser, von langer Krankheit erst halb genesen, trotzdem den Freemann in dem Lustspiel „Die Stutzerlist" (das Stück führte auch noch den anderen Titel „Glück bessert Thorheit"), übrigens eine von Garricks Lieblingsrollen, gespielt und sich dieser Aufgabe, verständlicherweise, noch nicht völlig gewachsen gezeigt hatte. Als Boeck dann aber, wenige Wochen später, wahrscheinlich in einem Rückfall seiner influenzaartigen Krankheit, die ihn vom November 1782 bis in das neue Jahr hinein vom Theater ferngehalten hatte, krank und fiebernd die Bühne betrat, da bestätigte Dalberg dem pflichtbewußten Künstler sein der höchsten Anerkennung würdiges Betragen mit den Worten[270]): „Herr Böck thut mehr als man fast im Fieber thun sollte ... Uebrigens schweige ich von Herrn Böcks Rolle, denn es war Aufopferung seiner selbst, daß er den Tag spielte."

Die Summe dieser Kritiken, Besprechungen und Äußerungen soll eine Darstellung von Boecks Schauspielkunst ergeben. Unberücksichtigt blieb die jeweils günstige oder ablehnende Stellungnahme zu dem Künstler. So wurde denn nur selten beispielsweise auf Trierweiler[271]) verwiesen (den auch Knudsen,

---

[268]) S. ob. Nr. 159, Jahrg. 1786/87, Bd. IV, S. 94.
[269]) S. ob. Nr. 10, S. 170 ff.
[270]) S. ob. Nr. 10, S. 173.
[271]) S. ob. Nr. 202.

wenn auch mit Bezug auf Beck, „unmaßgeblich" nennt)[272]) und ebenso vereinzelt der „Rheinischen Beiträge zur Gelehrsamkeit"[272a]) Erwähnung getan, über die Heinse schrieb: „Die Leute schreiben wie die Knaben und suchen Ruhm wie die Kinder"[272b]).

In diesem Streben nach Objektivität habe ich auch die mannigfachen Aussagen und Kritiken über Boecks Deklamation, die mir, wie dessen Mimik und Gesten, gerade von ganz hervorragender Bedeutung zu sein schienen, nur in sorgfältigster Auswahl wiedergeben zu dürfen geglaubt. Ich habe die Auswahl nur darum getroffen, weil das nicht angeführte — von mir jedoch durchgearbeitete — Material von der heutigen Forschung (Knudsen, Witzig u. a.) als untreu erkannt wurde (s. o. Nr. 272 und 202). Boecks Deklamation muß eine sehr gute gewesen sein. Schon Schmids „Chronologie" fand für die Vortragsweise des jugendlichen Schauspielers eine lobende Erwähnung[273]), für den Schüler ja noch, der „durch Herrn Eckhofs Unterricht eine gute Deklamation ... erlangt hat." Die „Litteratur- und Theater Zeitung"[274]), viel später, sprach von seinem „guten Dialeckt und seiner richtigen Deklamation", und das „Pfalzbairische Museum"[275]) erklärte nicht nur Boecks „Deklamation" für gut und (wie es bereits früher wiedergegeben wurde) „seine Stimme" für so „klingend und deutlich, daß man nicht eine Sylbe verliert", sondern sogar für allzu bestechend, als es schrieb[276]): „... nur sagte er manche Stellen mehr mit Deklamation, als mit Gefühl." Sicher jedenfalls war, daß Boeck, als Schüler Ekhofs, der Deklamation wohl den breitesten Raum als Darstellungsmittel einräumte, daß er, als der große Tragödienspieler, der er war, und dessen Stärke auf der bewußten „Vereinigung rhetorischer und mimischer Kräfte"[276a]) unter Voranstritt der ersteren beruht, ihr demgemäß auch eine überaus sorgfältige Pflege angedeihen ließ. Er war auch wirklich „mit einer starken und klingenden" Stimme[276b]) begabt und hatte „das

---

[272]) S. ob. Nr. 4, S. 69. (Vgl. ob. Nr. 202.)
[272a]) Rheinische Beiträge zur Gelehrsamkeit, Mannheim 1777 ff.
[272b]) S. ob. Nr. 188, Bd. II, S. 169.
[273]) S. ob. Nr. 51, S. 138.
[274]) S. ob. Nr. 128, Nr. 9, Jahrg. 1778, I, S. 124/134 ff.
[275]) S. ob. Nr. 159, Jahrg. 1785/86, Bd. III, S. 199. Vgl. hier Nr. 245.
[276]) S. ob. Nr. 159, Jahrg. 1785/86, Bd. III, S. 174.
[276a]) S. ob. Nr. 139, S. 9.
[276b]) S. ob. Nr. 8, S. 212.

angenemste, wolklingenste Organ“[277]). Man konnte „keine schönere Deklamazion hören“ als er sie besaß, wie überhaupt die Bemerkungen, denen zufolge „sein Sprachton vortreflich, und seine Deklamation richtig“[277a]) gewesen sei, für Boeck immer wiederkehren. Vielleicht mochte es bisweilen geschehen, daß Boeck sich im Bemühen um eine Mäßigung seines Temperaments, ein wenig vergriff und seine, an sich volle und tönende Stimme allzusehr, bis zur Unverständlichkeit dämpfte, — sofort aber wußte Dalberg diesem Fehler zu begegnen und kritisierte dann den Schauspieler, beispielsweise als Richard III., indem er schrieb[278]): „Herrn Böcks vortreffliches Spiel in manchen Scenen als Richard verkannte ich keineswegs, ob ich zwar wünschte, daß er im ersten Akt den Ton der Deklamation weniger leise und prätendiert gegriffen hätte.“ Überwiegend jedoch sind die Stellen, in denen von Boecks vorzüglicher Deklamation, von seinen hervorragenden rhetorischen Ausdrucksfähigkeiten überhaupt die Rede ist. Wo von den übrigen künstlerischen Ausdrucksmitteln Boecks gesprochen wurde, von seinem Gebrauch der Geste etwa, oder der mimischen Ausdrucksmöglichkeit des Gesichts, da geschah auch dies fast stets nur in lobender Art. Man hob seine „ungezwungene Bewegung des Körpers“ hervor[279]), man rühmte sein Spiel ob „der nur ihm eigenen Leichtigkeit, Munterkeit und Laune. Sein Benehmen war frey, ungezwungen; in seinem Spiele war Feinheit“[280]). Sein Körper war von einer angenehmen „Beweglichkeit“, wie man sie dem „untersetzten“ Mann kaum zugetraut hätte.

Gerade auch mit der Anerkennung und Pflege dieser schauspielerischen Mittel verleugnete Boeck in keiner Weise die bewußt realistische Grundlage und Grundtendenz seines Spieles, die charakteristisch für ihn war. „Seine Bewegungen waren leicht und ungezwungen“, heißt es immer wieder[281]), „sein Spiel seelenvoll“.

Als typischem Vertreter des „idealisierten Naturalismus“ der Mannheimer war ihm natürlicherweise auch die nur deklamatorisch-pathetische Begleitung der Worte durch die Geste und

---

[277]) S. ob. Nr. 18, S. 188.
[277a]) S. ob. Nr. 108, Jahrg. 1777, IV. Stück, S. 198.
[278]) S. ob. Nr. 10, S. 330.
[279]) S. ob. Nr. 128, Jahrg. 1778 (28. Febr.), Nr. IX, I, S. 124/134 ff.
[280]) S. ob. Nr. 159, Jahrg. 1786/87, Bd. IV, S. 107.
[281]) S. ob. Nr. 8, S. 212.

Gebärde fremd. „Seine Geberde" vielmehr war eine „getreue Begleiterin seiner Worte. Tiefe Schwermut, verschlukter Kummer, innere Wut, und kochende Eifersucht, schildert seine Geberde vorzüglich stark", schrieb Schink in seiner „Galerie" von ihm[282]). Und ein anderes Mal heißt es bewundernd[283]): „Seine Blicke, seine Stellungen, seine Gebärden, alles war oft hohe Kunst und rührende Natur — Er schien die Farbe seines Gesichtes, wie Augen und Hände in seiner Gewalt zu haben", wie Boeck überhaupt nur durch die natürlichen Mittel der Mimik, der Geste und der Sprache zu wirken bestrebt war. Da er die Maske nicht liebte[283a]), versuchte er die Vorteile, die eine solche ihm geboten hätte, durch sein „Ansehn", durch das „stumme Spiel" seiner „Geste", durch ein geringes Unterstreichen seiner natürlichen „Gesichtsbildung", durch Sprache und Leidenschaft wettzumachen. Und wie sehr ihm das gelang, haben seine Kritiken zu beweisen versucht. Das „Theater Journal" hielt nur das Typische fest, wenn es schrieb[283b]): „Sein Ansehen ist edel, seine Gesichtsbildung einnehmend; ... Sein stummes Spiel ist ausdrucksvoll, und jedesmal der Leidenschaft angemessen." Witzig in seiner Biographie Beils führt in übersichtlicher Weise die mannigfaltigen Arten der „Gesten" an[283c]) und unterscheidet dort die „malende", die „wortersetzende", die „symbolische" und schließlich die „begleitende, unterstreichende Geste". Boeck hat sie wohl alle benutzt, wenn ihm, dem Naturalisten auch die erstere zweifellos als „Ueberrest aus dem französischen Pathos verhaßt" war. Er bevorzugte die „symbolischen" und die selbstverständlichen „unterstreichenden" Gesten, die ja wie nichts anderes sonst geeignet sind, dem „stummen Spiel", dessen Beherrschung durch Boeck noch eben gerühmt wurde, den tiefen und inneren Gehalt zu geben.

Sind aber auch der Bemerkungen und Angaben über Boecks Gestenspiel doch nur verhältnismäßig wenige, so fehlen Angaben über seine Mimik des Gesichtes nahezu vollkommen. Nur hin und wieder begegnet man einigen Zeilen, die „seinen viel — alles sagenden Blick"[284]) rühmen, und die eine schwache Vor-

---

[282]) S. ob. Nr. 18, S. 188 ff.
[283]) S. ob. Nr. 272a, Jahrg. 1780, Bd. I, S. 266.
[283a]) S. ob. Nr. 263 und Nr. 264.
[283b]) S. ob. Nr. 108, Jahrg. 1777, IV. Stück, S. 198.
[283c]) S. ob. Nr. 1, S. 92 f.
[284]) S. ob. Nr. 248.

stellung davon geben, welche vollendete Meisterschaft Boeck gerade in dieser Art des künstlerischen Ausdrucks besaß. Dem erfahrenen Schauspieler Boeck war just diese Skala der mimischen Ausdrucksmöglichkeiten des Gesichts ein Instrument, auf dem er mit höchster Virtuosität gespielt haben muß. Zwar hat er keinerlei eigene schriftliche Äußerungen darüber hinterlassen, wie etwa Beck oder Beil dies in ihren dramatischen Werken taten, die als Anhaltspunkte dienen könnten, in welcher Art und Form solcher Mittel des Ausdruckes von Blick und Gesicht er sich bediente, oder zu bedienen wenigstens beabsichtigt hätte[285]), doch steht es fest, daß er sie gerne benutzte.

Außer allem Zweifel steht es auch, daß Boeck vertraut war mit „der für den Mimen unerläßlichen Beredsamkeit", zu der charakteristische Bewegungen einzelner Körperteile" gehören[286]). Genaue Beschreibungen aber solcher Fähigkeiten Boecks gibt es heute keine mehr. Höchstens die Bilder, die bereits besprochen wurden, lassen Rückschlüsse zu, wie: die aufgerissenen Augen und der halbgeöffnete Mund seines Orest-Bildes, mimische Ausdrucksarten, die ebenso einer auf Intuition beruhenden, einer rein instinkt- und gefühlsmäßigen Art des Spielens zugeschrieben zu werden vermögen, wie einer die Mittel bereits vorher sorgfältig wägenden und prüfenden naturalistischen Spielweise. Oder die mannigfachen und vielfältigen Gebrauchsmöglichkeiten, die Boeck, auf fast allen Bildern, den Armen oder den Händen zuteilt. Auf nahezu sämtlichen Bildern sind gerade diese Körperteile bewegt. Und stets treten sie als Faktoren auf, die „Beziehungen, angenehme oder mißliebige, zu Anderen herstellen"[287]), gleichgültig, ob sie nun wie in Furcht beschwörend und beschwichtigend, wie in der Abwehr vor etwas Furchtbarem, Kommenden halb erhoben sind, wie in „Mariane", oder ob sie die Hand des Freundes „voll Wärme" und „dankbar", ja geradezu trostsuchend (man spürt es noch heute!), ergreifen und festhalten, wie Boeck dies als Clavigo tut. Beziehungen jedenfalls sind es stets, die diese Exponenten der „körperlichen

---

[285]) Auch die, einzig noch erhaltenen, von ihm selbst geschriebenen Rollenbücher des „Timon" (im Schloßmuseum zu Mannheim) und des „Fiesko" (im Schiller-Nationalmuseum zu Marbach) weisen keinerlei eigene szenische Bemerkungen Boecks auf; es sind vielmehr einfache Abschriften der Rollen.

[286]) S. ob. Nr. 1, S. 89.

[287]) S. ob. Nr. 1, S. 89.

Beredsamkeit" Boecks anknüpfen, und also wirken diese Gesten lebendig und bewegt. Auch die Art, wie Boeck (wiederum den Bildern abgelesen) den ganzen Körper spielen läßt, wie er ihn abwehrend vorbeugt, wie er ihn leidend zur Seite biegt, spricht von der bei ihm stark ausgeprägten Fähigkeit des physischen Ausdrucks und von einem großen Reichtum nicht nur psychischer Darstellungsmittel. Zusammenfassend jedenfalls ist es gestattet, sehr wohl von Boecks „idealisiertem Naturalismus"[287a]) zu sprechen, eine Behauptung, die gerade auch durch die Art, mit der er Requisiten als schauspielerische Mittel gebrauchte, erhärtet wird. Schon Gotha kannte den naturwahren, den realistischen Schauspieler Boeck, schon 1777 konnte eine Kritik über ihn schreiben[288]): „Böcke liebt die Natur und gefällt hauptsächlich durch sein simples und wahres Spiel. Er hat den Ton der wahren Welt, in Stellung, Gang und Miene." Und Dalberg sah sich sogar einmal (1782) dazu gezwungen, gegen Boecks allerdings zu betonten Naturalismus vorzugehen[289]): „Ein mit Blut gefärbter Bauch — abscheulicher läßt sich keine Vorstellung auf dem Theater denken. Ein guter Schauspieler, wie Sie, Herr Böck, sollte nie seine Zuflucht zu solchen Gaukelspielen nehmen, . . . denn was kann so was wirken, als Ekel und Abscheu." War solche Geschmacklosigkeit auch wohl angreifbar, — verstieß sie doch gerade gegen die ästhetischen „Gesetze", die kurz vorher erst die Gemüter der Zeit so ungeheuer beschäftigt hatten, und die in der „Litteratur- und Theater Zeitung"[290]) niedergelegt waren: „Die Natur des Theaters ist nicht die Natur selbst, die uns umgiebt. Sie ist eine Kokette, die durch Verhüllung reizt! Nackt ist sie ein scheusliches Gespenst", — so bewies sie doch den „Naturalisten" Boeck, der, als gereifter Künstler, als alter Vorkämpfer dieser Kunstrichtung, die allgemeine „Entwicklung zum naturalistischen Spiel" und dessen weiteres Fortschreiten nicht nur freudig begrüßte, sondern in seiner Begeisterung den Naturalismus sogar noch übertrieb. Auch wird es ihm wahrscheinlich nicht allzu ernst mit dieser Übertreibung gewesen sein, denn nicht nur zuvor kannte man ihn als geschmackvollen, gemäßigten Darsteller, von dem man schreiben konnte[291]):

[287a]) S. ob. Nr. 4, S. 69.
[288]) S. ob. Nr. 108, Jahrg. 1777, IV. Stück, S. 196 ff.
[289]) S. ob. Nr. 10, S. 58.
[290]) S. ob. Nr. 128, II, 3, Nr. 30, S. 471.
[291]) S. ob. Nr. 108, Jahrg. 1777, IV. Stück, S. 199.

„Wenn der Mann von Liebe spricht, so ist es nicht anders als wenn die Liebe selber aus ihm redet, so schmelzend, so sanft ist sein Ton — — —", — auch er selbst vermag für die folgende Zeit Zeuge dafür zu sein, wie sehr er jedem Überbetonen abhold und wie vorsichtig er dem Publikum gegenüber überhaupt war, wenn er in der „Beurtheilung" eines eingereichten Stückes 1783 sagte[292]): „Wenn man glaubt, daß das, was allenfalls noch drin ist, die allzu zärtlich-verstimmt-französischen Ohren eines Theils des hiesigen Publikums nicht beleidigen kann, so bin ich sehr für die Aufführung. Die Abänderung von reifen Pomeranzen wäre noch nöthig, es bezeichnet zu sehr eine Bordellwirthin; und überhaupt ist Saufen von den Damen auf dem Theater abscheulich. Auch ein paar Reprisen vom verdächtigen Haus weniger. Die komischen Scenen sind sehr gut und müssen wirken, wenn sie nicht zu sehr übertrieben werden, welches leider! oft hier der Fall ist!"

Im Großen und Ganzen jedenfalls ist erkennbar, wie bei dem Künstler Boeck die langjährige und große Theatererfahrung, aber auch ein ihm eigener guter Geschmack Gegengewichte bildeten gegenüber der starken und lebhaften Phantasie und Erlebnisfähigkeit des Menschen Boeck, die nur sehr vereinzelt — wie im Falle des „blutbeschmierten Bauches" — durchbrochen wurden. Dieser angeborene Geschmack schützte ihn im allgemeinen vor Auswüchsen dieser Art, er ließ ihn auch die Requisiten nicht mehr konventionell, sondern durchaus souverän gebrauchen. Das Schnupftuch, das ja zu jener Zeit nur selten „zum natürlichen Gebrauch" benutzt wurde, liegt ganz selbstverständlich in der Hand seines Clavigo[292a]), es unterstreicht wirklich dessen hilflose Traurigkeit; der Dreispitz des Waller[292b]), der gerade die Szene betritt, gehört in der Tat zu dem Drama, denn er erläutert, daß jener Darsteller eben erst von der Straße kommt, gerade jetzt erst imstande ist, in die Handlung einzugreifen.

Eine Summierung solcher Einzeleindrücke und Beschreibungen von Boecks Schauspielkunst mußte dann ohne weiteres zu dem Ergebnis führen, daß dieser Künstler ein typischer Realist, wenn nicht gar ein Naturalist war, gemessen an den

---

[292]) S. ob. Nr. 10, S. 208.
[292a]) S. ob. Nr. 31, Taf. XI, Abb. 33.
[292b]) S. ob. Nr. 31, Taf. XI, Abb. 32.

Forderungen der klassizistischen Zeit. Daß für ihn das Wort Minors, wie für die allerdings der jüngeren Generation entstammenden Beck oder Beil, Gültigkeit besaß, das sagte[293]): „Das Naturwahre und Einfache galt ihnen als höchstes Gesetz." Und der Schauspieler Boeck, der frühesten Realisten einer, hatte bereits in seiner und durch seine Kunst erfüllt, was seine Zeit erst noch fordern zu müssen glaubte[294]): „Man folge also blos der Natur und denke nicht daran, sie zu verstärken; sie verträgt es nicht. Die Bühne ist Abbildung der Natur; übertreibt man wohl die Züge eines Porträts, wenn man will, daß es dem Original gleichen soll?"

So steht denn also der Schauspieler Johann Michael Boeck vor uns, in einem, freilich nicht ganz vollständigen und lückenlosen Bild, doch so, wie es die Kritiken, Bemerkungen und Spielbesprechungen es uns ermöglichten, die, gerade bei Boeck, mit Rücksicht auf dessen hervorragende Bedeutung, nicht wenige Analysen gaben. Mancherlei Andeutungen, den verschiedensten Zeugnissen der Zeitgenossen und zahllosen Hinweisen aber war es zu verdanken, daß schließlich eben doch noch ein verhältnismäßig abgerundetes Bildnis gelang. Nämlich: durch die vorgelegten Beweise und Belege unterstützt, zu wissen, wo Boeck in seiner Zeit stand; zu wissen, daß er als Schüler Ekhofs seinen Platz einnahm nicht zwischen Schröder und Dalberg, wie Beck dies tat [und wie Knudsen dies übersichtlich und ebenso eingehend wie überzeugend von jenem bewies[295])], sondern eben zwischen Ekhof und Dalberg. Zwar war er, bereits als Schüler, dem Lehrer in vielem vorangegangen, auch anders geartet als dieser, vor allem in der Grundtendenz und Wesensart seines Spieles, das auf der Wahrheit und der Natur basierte und sich aufbaute und das in scharfem Gegensatz zu der pathetischen, „idealisierten, und vom Schönheitsprinzip diktierten Art der Franzosen"[295a]) stand, die so lange die deutsche Schauspielkunst beherrscht hatte, doch hatte auch Ekhofs Kunst der Darstellung, gerade durch ihre Förderung des jugendlichen Boeck in so starkem Maße auf diesen eingewirkt, daß Ekhofs noch stark „idealisierende" Darstellungsart nicht ohne Einfluß auf Boecks künstlerische Entwicklung bleiben konnte.

---

[293]) S. ob. Nr. 188, Bd. II, S. 225.
[294]) S. ob. Nr. 108, Jahrg. 1780, XV. Stück, S. 48.
[295]) S. ob. Nr. 4, S. 70.
[295a]) S. ob. Nr. 4, S. 70.

Trotzdem hat Boeck als maßgebender Bahnbrecher des realistischen Schauspielstils bereits in Weimar und Gotha gewirkt, und Dalberg in Mannheim verstand es weiterhin, diese naturhafte, realistische Darstellungsart seinen eigenen, von hohem Idealismus getragenen künstlerischen Anschauungen in einem für Boecks Künstlertum durchaus günstigen Grade anzunähern. Den Spektakelstückchen seiner Zeit, dem „urwüchsigen Ton" der Ritter- und Räuberdramen ist Boecks Naturalismus niemals verfallen. Im Gegenteil, der Rollenveränderung zum Trotz, zu der ihn sein Alter gezwungen hatte, entwickelte sich Boeck mehr und mehr zum Helden und Weltmann ganz großen Stils, dessen realistisch-naturalistisches Spiel eine neue Ära der Schauspielkunst hätte einleiten können, wäre sie nicht vorzeitig wieder verschüttet worden! Ohne günstige Vorbedingungen, ohne die bedeutende Grundlage einer guten, für sein Fach geeigneten Figur war Boeck Schauspieler geworden, doch ein großer Fleiß, ein unbeugsamer Wille, und vor allem ein stets wacher, aufmerksamer Verstand, der mit einem warmen menschlichen Gefühl verbunden war, ermöglichten ihm diese Hindernisse zu besiegen. Auch bei Boeck läßt sich Künstlertum und Privatleben nicht völlig voneinander trennen. Beide, der Mensch Boeck und der Künstler Boeck waren erfüllt von „Anstand und Würde", die sie im Leben wie auf der Bühne forderten, doch gelang es dem Künstler Boeck, privates Mißgeschick und Krankheiten erduldend, Jahre hindurch den Menschen Boeck zu überwinden und vergessen zu machen. Dieser Trennung, diesem inneren Zwiespalt gerade erlag er.

Da Boeck ein „denkender Künstler" gewesen war, hatte er es auch verstanden, die ihm gefährliche Überfülle an Temperament zu dämpfen und ihr nur seine körperliche Beweglichkeit, sowie die große „physische Beredsamkeit", die ihn auszeichnete, abzugewinnen. Die Kritiken über ihn waren gleicherweise erfüllt von lobenden Worten über seine Sprache, wie über die Ausdrucksfähigkeit seines Auges oder seiner Geste. Die Mängel, unter denen er zu leiden hatte, seine, besonders im Alter oft peinlich auftretende Vergeßlichkeit, verstand er stets zu einem guten Teil wieder wettzumachen durch seine wirklich ganz großen schauspielerischen Ausdrucksmittel: durch seine glänzende Sprachkunst und die bewegte Geste. In diesen beiden Hauptbestandteilen der Schauspielkunst war Boeck ohne Ein-

schränkung bewundernswert. Ihnen hatte er den Erfolg seines Lebens zu verdanken.

Wie Dalberg selbst seine Schauspieler zu einem für die damalige Zeit erstaunlichem Realismus zu erziehen versuchte, so hatte jener in Weimar verpönte realistische Stil in Boeck einen Wegbereiter gefunden. Wenn Knudsen die Ausbreitung des realistischen Stils auf der Mannheimer Bühne einschränkt[296]), indem er zugibt, daß „das Trauerspiel mehr convenzionelle Kunst als Laune, mehr Studium und etwas Kothurn, mehr abgemessene Sprache als die Komödie erfordere, weil hier gemeine, alltägliche Gefühle, dort aber selten oder nie empfundene Leidenschaften beim Zuschauer rege zu machen sind"[297]); so gilt dies für alle dem Realismus zuneigenden Schauspielern der Zeit. Der Geist der Klassik bändigte auch Boeck, der schließlich doch der tragische Held der Mannheimer Bühne war.

---

[296]) S. ob. Nr. 4, S. 4.
[297]) S. ob. Nr. 9, S. 161.

Literatur.

Beyträge zur Lebensgeschichte des Schauspieldirektor Abbts. Frankfurt und Leipzig 1784.

Fritz Alafberg, Wolfgang Heribert v. Dalberg als Bühnenleiter und als Dramatiker, Berlin 1907.

Annalen des Theaters. Berlin 1788—1797.

Acta die Errichtung, Erhaltung und Aufkündigung des herzogl. Hoftheaters betreffend vom Julius 1775 bis Oct. 1779. Herzogl. Archiv zu Gotha.

Allgemeine Deutsche Biographie, Leipzig 1876.

J. C. Brandes, Meine Lebensgeschichte. Berlin 1799/1800.

Bernhard Diebold, Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des 18. Jahrhunderts. Leipzig und Hamburg 1913; Theatergeschichtl. Forschungen, Bd. 25.

Ephemeriden der Litteratur und des Theaters, Berlin 1785—1787.

Heinrich Härle, Ifflands Schauspielkunst, ein Rekonstruktionsversuch auf Grund der etwa 500 Zeichnungen und Kupferstiche Wilhelm Henschels und seiner Brüder. I. Teil. 238 Abbildungen. Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Berlin 1925.

Richard Hodermann, Geschichte des Gothaischen Hoftheaters 1775 bis 1779, Hamburg und Leipzig 1894, Theatergeschichtl. Forschungen, Band IX.

Iffland, Über meine theatralische Laufbahn, Berlin 1798.

A. W. Iffland, Fragmente über Menschendarstellung, Gotha 1785.

Journal des Luxus und der Moden, herausgegeben von F. J. Bertuch und G. M. Kraus, Weimar.

Johann Klopffleisch-Klaudius, Joh. Christian Brandes, ein Angehöriger der deutschen Bühne zur Zeit Lessings, Heidelbg. Diss., Halle 1906.

Hans Knudsen, Heinrich Beck, ein Schauspieler aus der Blütezeit des Mannheimer Theaters im 18. Jhrh., Theatergeschichtl. Forschungen, Bd. 24, Hamburg und Leipzig 1912.

Wilhelm Koffka, Iffland und Dalberg, Geschichte der klassischen Theaterzeit Mannheims, Leipzig 1865.

Paul Legband, Münchener Bühne und Literatur im 18. Jahrhundert, München 1904.

G. E. Lessing, Hamburgische Dramaturgie, Sämtl. Werke, Stuttg. 1893, herausgegeben von Lachmann, 3. Auflage von Franz Muncker, Bd. IX, 14. Stück.

Litteratur- und Theater-Zeitung, Berlin.

Berthold Litzmann, Friedr. Ludw. Schröder, 2 Bände, Hamburg und Leipzig 1890.

Schröder und Gotter, eine Episode aus der deutschen Theatergeschichte, Briefe Friedr. Ludw. Schröders an Fr. W. Gotter, eingel. und herausgegeben von Berthold Litzmann, Hamburg und Leipzig 1887.
Johann Friedrich Löwen, Schreiben an einen Freund über die Ackermannsche Gesellschaft, Hamburg, 8, 1766.
Schreiben des Ackermannschen Lichterputzers an einen Marionettenspieler, als eine Abfertigung des Schreibens an einen Freund, Hamburg, 8, 1766.
Max Martersteig, Die Protokolle des Mannheimer Nationaltheaters unter Dalberg aus den Jahren 1781—1789, Mannheim 1890.
Friedrich v. Matthisson, Schriften, Ausgabe letzter Hand, Zürich 1825. (S. auch C. Speyer.)
F. L. W. Meyer, F. L. Schröder, Hamburg 1819 und 1823.
J. Minor, Schiller, 2 Bde., Berlin 1890.
I. H. F. Müller, Abschied von der k. k. Hof- und Nationalschaubühne, Wien 1802.
Hans Oberländer, Die geistige Entwicklung der deutschen Schauspielkunst im 18. Jahrhundert, Theatergeschichtl. Forschungen, Bd. 15, Hamburg und Leipzig 1898.
Das Parterr, herausgegeben von Chr. H. Schmid, Erfurt 1771.
Pfalzbairisches Museum (später: Pfälzisches Museum), Mannheim.
Anton Pichler, Chronik des Großherzoglichen Hof- und Nationaltheaters in Mannheim, Mannheim 1879.
K. L. Rahbek, Erinnerungen aus meinem Leben. Deutsch von L. Kruse, Leipzig 1829. 2 Bde.
Freiherr von Reden-Esbeck, Deutsches Bühnen-Lexikon, Eichstätt-Stuttgart 1879.
H. A. O. Reichard, Seine Selbstbiographie, herausgeg. von H. Uhde, Stuttgart 1878.
H. A. O. Reichard, s. a. Theaterkalender.
Rheinische Beiträge zur Gelehrsamkeit, Mannheim seit 1777.
F. Riccoboni, L'Art du théatre, Paris 1750.
Schillers sämtliche Werke, Säkular-Ausgabe, Stuttgart.
Schillers Briefe, herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von Fritz Jonas, Stuttgart 1892.
Gallerie von Teutschen Schauspielern und Schauspielerinnen nebst Johann Friedrich Schinks Zusätzen und Berichtigungen, Wien 1783. Herausgegeben von Richard Maria Werner, Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Bd. 13, Berlin 1910.
Rudolf Schlösser, Vom Hamburger Nationaltheater zur Gothaer Hofbühne, 1767—1779, Dreizehn Jahre aus der Entwicklung eines deutschen Theaterspielplanes, Jenaer Diss., Hamburg 1895.
Rudolf Schlösser, Fr. W. Gotter, sein Leben und seine Werke, ein Beitrag zur Geschichte der Bühne u. Bühnendichtung im 18. Jhrh. Theatergeschichtl. Forschungen, Bd. 10, Hamburg u. Leipzig 1895.
Christian Heinrich Schmid, Chronologie des deutschen Theaters, 1775. Neuausgabe der Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Bd. 1, von P. Legband, Berlin 1902.
Schütze, Hamburger Theatergeschichte, Hamburg 1794.
J. von Sonnenfels, Briefe über die Wienerische Schaubühne, 1786.

Carl Speyer, Friedrich von Matthissons Besuch in der Kurpfalz im „Pfälzischen Museum", Jhrg. 1926, Heft 9/10. (S. a. Matthisson.)
Staatsarchiv zu Hannover, Nachlaß Heiliger, Akten Hannover 91, Heiliger Nr. 5, Vol. I.
Philipp Stein, Deutsche Schauspieler, I. Das 18. Jahrhundert, eine Bildnissammlung, Berlin 1907. Schriften der Gesellschaft für Theatergesch. Bd. IX.
Taschenbuch für die Schaubühne, Gotha 1777.
Taschenbuch fürs Theater, Mannheim 1795.
Allgemeiner deutscher Theateranzeiger (1811).
Theater-Journal für Deutschland, herausgegeben von Reichard, von 1777—1784 in Gotha.
Gothaischer Theaterkalender, herausgeg. von Reichard (s. a. Reichard), ersch. 1775—1800.
Theaterlexikon von Blum, Herlosohn und Marggraf, Altenburg und Leipzig, 1839/42.
Rheinische Thalia, herausgegeben von Schiller, I. Bd. 1.—4. Heft, 1785.
L. Tieck, Kritische Schriften, Leipzig 1848.
Tagebuch der Mannheimer Schaubühne, herausgegeben von Trierweiler, 2 Bde., 1786 und 1787.
Hermann Uhde, Konrad Ekhof, in: Der neue Plutarch, IV. Teil, herausgegeben von Rud. Gottschall, Leipzig 1876.
H. Uhde, s. ob. Reichard, Seine Selbstbiographie.
Unterhaltungen, Hamburg 1766—1770. Jhrge. 1766/67/68.
Vergleichung der Ackermann- und Kochischen Schauspielergesellschaften. Hamburg und Leipzig 1769.
Wagenseil, Unpartheyische Geschichte des Gothaischen Theaters. Mannheim 1780.
Friedrich Walter, Johann Michael Boeck, zum 100. Todestage, Frankfurter Zeitung, 18. Juli 1893, I. Morgenblatt.
Friedrich Walter, Archiv und Bibliothek des Großherzoglichen Hof- und Nationaltheaters in Mannheim, Leipzig 1899.
Oskar Walzel, Die deutsche Dichtung seit Goethes Tod, Berlin 1919.
Erich Witzig, Johann David Beil, der Mannheimer Schauspieler, Berlin 1927.

Lebenslauf.

Ich, Hans E. Hirsch, bin geboren am 16. September 1904 zu Mannheim in Baden, als Sohn des Bankdirektors Eugen Hirsch. Ich besuchte das Realgymnasium zu Mannheim 1913—1923, an dem ich die Reifeprüfung im März 1923 bestand. Nun besuchte ich die Universität Frankfurt a. M. vom Sommersemester 1923 bis zum Wintersemester 1923/24, und darauf die Universität Heidelberg vom Sommersemester 1924 bis zum Schluß des Sommersemester 1925 als Studierender der Rechts- und Staatswissenschaften. Das Wintersemester 1925/26 war mein erstes philosophisches Semester, und ich verbrachte es an der Universität Wien. Das Sommersemester 1926 verbrachte ich wieder in Heidelberg und vom Wintersemester 1926/27 an besuchte ich bis heute ohne Unterbrechung die Universität München. Dabei widmete ich mich meinen Studien der deutschen Philologie (Theatergeschichte), romanischen Literatur und Kunstgeschichte.

In Wien hörte ich Vorlesungen bei den Herren Bühler, Castle und Kornfeld, in Heidelberg bei den Herren Curtius, Hedicke, Panzer und Waldberg und beteiligte mich auch an den Übungen des Herrn v. Waldberg. In München hörte ich Vorlesungen bei den Herren Borcherdt, Brecht, Kehrer, von Kraus, Kutscher, Pinder, Simon, Stange, Voßler und nahm teil an den Übungen der Herren Brecht, Kehrer, von Kraus, Kutscher, Voßler.

Herrn Geheimrat Professor Dr. Walther Brecht schulde ich herzlichsten Dank für die meiner Arbeit gewidmete Anteilnahme.

Referenten waren die Herren Geheimrat Professor Dr. W. Brecht und Geheimrat Professor Dr. C. von Kraus, München.

Der Tag der mündlichen Prüfung war der 28. Februar 1930.

Inhalt.

Seite

Vorwort 3
Einleitung 5
I. Boecks Leben 11
II. Der Schauspieler Boeck 71
1. Nach Rollenbildern 71
2. Nach zeitgenössischen Zeugnissen und Kritiken 75
Literatur 94
Lebenslauf 97

Druck: G. Hirth Verlag AG.
München, Herrnstraße 4-10